

الكلمة

و

المجهر

دراسات
في نقد الشعر

الشعر

صعب

وطويل سلمه

إذا ارتقي فيه

الذي

لا يعلمه

دكتور

أحمد درويش

الكلمة والجمهر

دراسات فى نقد الشعر

دكتور احمد درويش

تجميع الخلفاء :
رشاد درويش

اهـداء

إلى ابنتي وابني

رُشــا وهشــام

وقد سلكتما طريق ، الدراسات العلمية ، واجباه :

هل ترانا نسير في طريقين مختلفين

أم في طريق واحد ذي شعبتين ؟!

« الكلمة والمجهر »

« الكلمة والمجهر » عنوان يحاول أن يعبر عن الروح العامة التي تطمح هذه الدراسات في أن تنضم إليها ، وهى روح الاستفادة من موضوعية الدراسات العلمية فى الاقتراب من النصوص الأدبية ، دون التخلّى عن قدر ضرورى من الذاتية ، لا تستطيع الدراسات الإنسانية ، والأدبية خاصة الاستغناء عنه ، وهى تكتسب مذاقها المتميز ، وتؤثر به فى وجدان متلقيها . وليست هذه النزعة بالجديدة فى دراسات النقد الأدبى ، فى أدبنا أو فى الآداب الأخرى ، وهناك محاولات عالمية شهيرة هذا الاتجاه فى القرن التاسع عشر تمت الإشارة إليها فى بعض فصول هذه الدراسة ، ومحاولات عربية رسخت أقدام بعضها منذ أكثر من نصف قرن ، ومازال البعض الآخر ، يجرب أدواته ويختبر أسلحته .

إن « الكلمة » فى مثل هذه الروح النقدية ينظر إليها من خلال « المجهر » لاكتناه أسرارها والوقوف على جانب من خصائصها الدقيقة ، ومحاولة تبيين خيوط شبكة العلاقات بها ، والتعرف على بعض قوانينها تعرفا يمكن أن يساعد على إضاءة النص موضوع الدراسة ، بل ويمكن من خلال انضمام محاولات أخرى إليه ، أن يطمح إلى إضاءة ملامح جنس أدبى ، أو التعرف على جوانب من أسرار تطوراته الماضية والآنية ، بل واستشراق بعض خطواته المستقبلية المحتملة .

ومعنى ذلك كله أن يتقدم الناقد صوب العمل الأدبى ، وهو على استعداد لأن يبذل جهدا موازيا ، لاجهدا تابعا ، فليس هناك استسلام منذ البدء ومطالبة بالشرح والتأويل والتعليل لنص أدبى فرغ الأديب من « ولادته »

وأصبح على الناقد أن يقوم بدور « القابلة » ويحرر شهادة الميلاد ، وليس هناك بالطبع مايقابل ذلك من تعسف فى مواجهة النص ، وبحث عن المزالق والأخطاء ، أو محاولة إعادة تشكيل نص يصعب أن يكتب مرتين ، من خلال قلمين مختلفين وإنما هناك هدف من وراء التأمل فى النص ، أحسن القدمات التعبير عنه حين سموا الناقد « صيرفيا » وجعلوا من مهمته اختبار جوهر المعادن النفيسة ، الذى قد يتشابه ألوان الجيد والردئ منها ، وقد يختلط رنين الصحيح بالزائف على من لا خبرة له ، لكن الصيرفى العارف ينسب التراكيب الصحيحة للمعدن النفيس ، والمدرّب من خلال ممارسة طويلة ، يستطيع وحده أن يقيس درجات الجودة فى العملات المرائجة ، وقد لاتكون من مهمة الصيرفى حبس الدرهم الزائف لإعادة صياغته ، كما لا يعيد الناقد تشكيل النص ليصبح مقبولا ، ولكن مهمة كليهما تحديد « القيمة » وتوضيح العناصر أمام المتلقى .

إن صاحب « المجهر » أيضاً يرى العناصر الدقيقة ، ويستطيع أن يحدد على أساس منها مدى صلابة البناء الداخلى ، ومع أن أداة « المجهر » قد تكون متاحة فى كثير من المعامل والمختبرات ، فإنه ليس بقدرة كل ناظر من خلالها أن يكتشف العناصر ، وأن يؤول ما اكتشف ، وأن يخرج بنتائج مما رأى وكما أن حسن استخدام « المجهر » استخداما علميا ، يقتضى الإلمام بقدر لايد منه من معارف مختلفة ، ويقتضى دربة ومرانا على الاستخدام ، فإن الناقد الذى يتناول الكلمة يحتاج أيضاً إلى زاد ضرورى فى مجال المعرفة الخاصة بمجال الكلمة والتمرس على التعامل معها .

وإذا كانت عناصر المادة المطروحة يمكن أن توصف على مستويات

متعددة بعضها لايتجاوز السطح ، وبعضها الآخر ينقذ إلى العمق ، فإن وصف « الكلمة » أيضاً ، يمكن أن يأخذ المستويات ذاتها ؛ إن مجموعة من أنابيب الاختبار تملأ صالة معمل للتحاليل ، يمكن أن توصف من قبل حارس المعمل بأنها « عشرون أنبوبة ، خمس منها كبيرة تملؤها سوائل حمراء ، وبقية الأنابيب صغيرة ، وبها سوائل زرقاء وصفراء » ويمكن أن يضيف إلى ذلك السعة ، ونوع الزجاج وشكل القاعدة والغطاء ... إلخ لكنه فى كل ذلك ، يقدم مستوى من الوصف ، يختلف عما يقدمه الكيميائى الذى ينظر فى الأنابيب ذاتها فيتحدث عن العناصر واتحادها ودرجاتها وإمكانات التغير مع إضافة عناصر أخرى والمخاطر الكامنة أو الفوائد المحتملة وراء كل احتمال ، وهذا القدر من المعرفة ، يحتاج الناظر « فى الكلمة » قراءة وتحليلاً إلى قدر مواز له فى مجال معرفته الموضوعية . على أن النزعة التى تحاول الاستفادة من روح العلم اذا كانت ، تتطلب التسلح بكثير من الأدوات العلمية فى مواجهة النص ، فإن الاسراف فى الاستعانة بهذه الأدوات ، يشكل فى بعض الأحيان خطراً على الروح « الأدبية » لدراسة النص ، وقد تكون بعض التطبيقات الأسلوبية المسرفة ، أوضح نموذج على ذلك ، حيث يتم الاستقصاء الشكلى وريصاغ فى شكل الجداول والرسوم البيانية وتغيب نزعة الربط مع الروح الأدبية للنص وتغيب أيضاً النزعة الذاتية وهى ضرورية فى تأويل معطيات المعرفة المجردة .

ولقد يتمثل هذا القدر الذاتى من بعض جوانبه فيما كان يسميه الناقد جونكور « أنف كلب الصيد » الذى لا بد للناقد الحق أن يتمتع به والذى كان بعض خصوم مؤرخ الآداب الكبير هيبوليت تين يتهمونه بالحرمان منه عندما يقول أحدهم « اسمح لى ياسيدى أن أقارن هيبوليت تين بكلب من كلاب

الصيد ، كان عندى ، كان يعدو ، ويتوقف ويمسك ويفعل كل ما يطلب من كلب الصيد بطريقة رائعة فقط لم يكن له أنف ، ووجدتنى مضطرا لأن أبيعته .

والناقد الأدبى الذى يتقدم إلى النص دون « أنف » قد يصدر عليه قارئه حكما قريبا مما أشار إليه « جونكور » ، وقد تصبح كثرة الأسلحة العلمية التى يتبرع بها ثقلا عليه ، بدلا من أن تكون عوناً له ، وقد يتحول إلى خادم لها عوضاً من تسخيرها لاضاءة النص وارتياذ آفاقه .

ومن ثم فإن قدرا كبيرا من التوازن ينبغى أن يتم فى نفس الناقد وهو يواجه العمل الأدبى ، حتى يكون جهده موازياً ، وليس جهدا تابعا ، أو جهدا ضائعا .

هلى يمكن لهذه المحاولة فى قراءة جوانب من الشعر العربى القديم والحديث ، بهذه الروح ، أن تقدم اسهاما متواضعا فى مجال محاولة فهم هذا الجنس الأدبى العريق ؟

ذلك مايمكن أن تجيب عنه قراءة الصفحات التالية وعلى الله قصد السبيل ،،

أحمد درويش

المهندسين فى ٢٦ سبتمبر ١٩٩٣

**درجات امتزاج العناصر
الأولى
في غزل العقاد**

درجات امتزاج العناصر الأولى فى عزل العقاد

تحتاج النظرية النقدية الحديثة ، وعلامح الأجناس الأدبية فى اطارها ، إلى مراجعة بين الحين والحين ، فى محاولة للوقوف على سمات التطور الذى لحق بمسيرة الأدب العربى خلال القرن الذى نستشرف الآن نهايته ، والذى يعد بون شك من أغنى القرون فى مسيرة هذا الأدب حيث صبت خلاله مياه كثيرة فى القنوات ، وهبت نسائم مختلفة من أنحاء متفرقة ، وألقيت أضواء كثيرة على الماضى ساعدت على اكتشاف جوانب منه ، وتشبث فريق بها ، وتردد آخرون ازاها ، على حين تركزت أنظار أخرى على لحظات مغايرة فى الزمن الآنى أو القادم ، وخلق كل ذلك أثاره على النتاج الأدبى تنظييراً وابداعاً .

ولاشك أن نظرية الشعر كانت من أكثر النظريات التى حظيت بجانب كبير من نشاط النقد والابداع معا - على الأقل فى النصف الأول من هذا القرن - ماتزال تشهد مزيداً من هذا النشاط ، وتشهد فى اطاره قفزات من التطور تبدو الصلة فيها أحياناً واضحة بين بعض حلقاتها ، وتغمض هذه الصلة أو تختفى فى حلقات أخرى ، بما يعود أثره على ملامح النظرية التى يسعى كل أدب حى نام إلى صياغتها من خلال مبدعيه وناقديه وقارئيه معا .

وربما كانت العودة إلى مناقشة جوانب من ابداع الرواد واحدة من الوسائل التى تعين على الوصول إلى الهدف الذى أشرنا إليه من خلال محاولة الفهم والاكتشاف ، ومراجعة مقولات استقرت فى الأذهان وكادت أن

تصبح من كلاسيكيات النظرية الأدبية عند قراء الأدب العربى الحديث ، مع أنها فى حاجة إلى المزيد من التأمل والمناقشة .

ولعل انتاج الشاعر الكبير عباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) يقدم عناصر مفيدة فى هذا الإطار ، لأنه انتاج غنى مستوى الكم والكيف وهو كذلك انتاج مشفوع بتصور نقدي - يكاد يصل إلى حد النظرية فى مجال الشعر خاصة - طرحه صاحبه فى مجال الكتابة النثرية ، مناقشة لأعمال ابداعية أخرى ، أو تأصيلا لأفكار نظرية ، ومن ثم فهذا الانتاج فى ذاته صالح لأن يكون مجالا لدراسات مقارنة بين التصور النظرى والابداع التطبيقى ، ثم أنه انتاج كان وما يزال مثيرا للنقاش سواء فى حياة صاحبه التى اتسمت بالحركة الفكرية المتصلة والحادة أحيانا ، وانتعاش الآراء المتقابلة فى مناخ أعتبر موجة مد واعدة فى تاريخ الفكر العربى المعاصر ، أو بعد مماته حيث يتجدد النقاش حول القيمة الحقيقية لأثار الرواد .

غير أنه ربما يلاحظ بالنسبة للمناقشات التى دارت حول شعر العقاد خاصة ، أنها مناقشات لم تخل فى كثير من الأحيان من آثار الانتصار له أو عليه ، وما يتبع ذلك عادة من رجحان كفة « الحكم » على كفة « التحليل » وهما خطوتان فى النقد الأدبى ، ويميل الاتجاه الحديث إلى ترتيب الأولويات بينهما بحيث يأتى التحليل أولا ويتبعه الحكم ، اذا جاء ، فى صوت يشف أكثر مما يصرح .

ولعل من أثار ذلك أن عد شعر العقاد عند بعض النقاد شعرا يمثل قمة التجديد ، ويمكن أن يحمل وحده عبء نصف التجديد الذى تم فى الثلث الأول

درجات امتزاج العناصر الأولى في عزل العقاد

من هذا القرن^(١) على حين يرى آخرون أن معظم شعر العقاد « من الأجدى على الناس أن لا يعنوا أنفسهم في فهمه مكتفين بقراءة ما اضطر الشاعر نفسه أن يقدمه بين يديه من نثر »^(٢) ويرى غيرهم أنه رغم محاربتة لمدرسة شوقي ظل يدور في أطارها في النهاية^(٣) .

بل أنه ربما تتباين الآراء حول قصيدة واحدة للعقاد مثل قصيدة « ترجمة شيطان » فتضعها بعض الآراء النقدية في صدارة الانتاج الشعري العربى في أوائل القرن^(٤) على حين يرى آخرون أنها ليس سوى تجديد صيغ في لغة جافة غامضة^(٥) .

ونحن لانريد أن نقلل من قيمة هذه الآراء فقد جاءت في سياق دراسات أخصبت النظرية الشعرية في النقد العربى الحديث ، ولكننا نريد أن نقف أمام قطاع واحد من قطاعات الانتاج الشعري عند العقاد وهو « شعر الغزل » بحسباننا واحدا من التجارب الشعرية المتميزة عند العقاد ، ونعيد قراءة الملاحم العامة في إطار يتوخى التحليل ولا يتعجل الحكم .

كانت تجربة العقاد الشعرية في مجملها حرة بأن تثير كثيرا من التساؤلات لأنها بدت « جديدة » أيا كان معنى الجدة ، ولأنها حاولت أن تطرح من الأسئلة - من خلال النظر أو التطبيق - ما لم يكن يطرح من قبل ، أو ما

(١) احمد ج. حجازى . اسئلة الشعر ، مقال بجريدة الأهرام : ٧ / ١٢ / ١٩٨٨ م .

(٢) د . محمد مندور . الشعر المصرى بعد شوقي ، الحلقة الأولى ، ص ٧٦ .

(٣) د . حمدي السكوت . اعلام الأدب المعاصر في مصر ، سلسلة بيوجرافية نقدية إبيولوجرافية - عباس محمود العقاد - المجلد الأول ص ٧٩ مركز الكتاب المصرى . ط أولى . ١٩٨٣ م .

(٤) د . زكى نجيب محمود : مع الشعراء ص ٢٢ ، بيروت سنة ١٩٧٨ م .

(٥) د . محمد متلور : المرجع السابق ص ٨١ .

كان يطرح على استحياء ، وربما كان السؤال الرئيسي الذي طرحته ، هو نفس السؤال الذي شغل به شعراء ونقاد أوروبا في القرن التاسع عشر منذ حدث الاقتراب الشديد بين فروع المعرفة ، وتحسست ألوان الابداع الفنى والدراسات الإنسانية من جديد موقعها على خريطة « الفائدة » لا على طريقة أفلاطون في الجمهورية في السؤال عن قيمة فائدة الشعراء بالقياس إلى فائدة الحراس في جمهوريته . وهو السؤال الذي أخرج الشعراء أو كاد من بؤرة المجتمع ، ولكن السؤال طرح هذه المرة على طريقة الشاعر الفرنسي لوتر يامون الذي تسأل قبل أن ينهى عمره القصير عام ١٨٧٠ : « لقد عرفت أن هناك فلسفة وراء العلم ، فهل هناك فلسفة وراء الشعر ؟ ^(١) » وهو سؤال عقب عليه الناقد الفرنسي رولاند دي رينفيل في مطلع النصف الثانى من هذا القرن بأنه مازال سؤالاً وارداً ، وتسأل بدوره : « هل يعنى هذا أن الشعر ليس إلا نشاطاً .«مجانياً» . تحلى به الانشطة الأخرى ، دون أن يكون له حق القدرة فى أن يطمح فى اضافة شئ ، وهل ينبغى أن يظل الشعر ينظر إليه على أنه رفاهية فكرية ، لا يستطيع المرء من خلالها أن يقدم أدنى اسهام فى المشكلة الأزلية للمعرفة ؟ » ويضيف قائلاً : أنه يبدو أن حقائق الشعر نفسها تولد عندما نواجهه بأسئلة خطيرة كتلك ، نحتفظ بها نحن عادة لكى نوجهها إلى قوى المعرفة العقلية عندنا ، وليس أمامنا إلا أن نحاول مواجهة الشعر بها ، لكى ينهض الشعر داخل حقل من حقول التفكير ، ولدت افتراضات خاطئة حول ضمور بنوره فيه ، لأنها لم تجد الرعاية من خلال تجارب تنعش فروضها ^(٢) .

ولعل الفارق الرئيسى بين هدف سؤال أفلاطون ، وسؤال لوتر يامون أن

(١) . Voir : Rolland de Reneville, L'Expérience Poétique p.9, Paris, 1949 .

(٢) . Ibid , P. 10 .

درجات امتزاج العناصر الأولى في عزل العقاد

الأول حاول أن يضع الشعراء على هامش « الفائدة » ، بينما حاول الثاني أن يدفع بهم إلى قلب « المعرفة » .

هذه القضية العامة التي شغلت جيل الشعراء والنقاد الأوربيين في القرن

التاسع عشر والعشرين ، والتي زادها توجها ظهور مذاهب أدبية كالمذهب الطبيعي تقترب بالعمل الأدبي من روح العلم ، وزادتها تطلعا اكتشافات مذهلة في فروع المعرفة الإنسانية القريبة من الأدب مثل علم النفس وكذلك علم اللغة ، بالإضافة إلى محاولات بعض نقاد الأدب أنفسهم الاقتراب بالأدب من مجال العلم مثل سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) وهيبوليت تين (١٨٢٨ -

١٨٦٣) وبرونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٦)^(١) ولاشك أن هذه المحاولات كانت تتردد أصدائها بين الآداب الفرنسية والإنجليزية والألمانية وتشكل في مجملها مايمكن أن يسمى « روح الأدب في أوربا » في القرن التاسع عشر ، وهي الروح التي استفاد منها العقاد القارئ النهم للثقافة الأوربية في شبابه المبكر ، ولا أدل على اهتمامه بهذه الثقافة من الإشارة إلى أعلام الفكر

الأوربي الذين اهتم بهم العقاد في مقالاته المبكرة ، والتي جمعت في كتب

لاحقة ، ففي كتاب « ساعات بين الكتب » الذي نشر في القاهرة في جزئين سنة ١٩٢٩ ، سنة ١٩٤٥ والذي كانت مقالاته قد بدأ نشرها في صحيفة عكاظ سنة ١٩١٦^(٢) ، في هذا الكتاب وحده يرد التعريف والمناقشة لانتاج

s . Leun : Litterature generales PP . 29 at Seivantes , Paris 1968 . (١)

لمزيد من التفاصيل حول تأثير روح العلم على الأدل أنظر : د . محمد غنيمي هلال : الأدب

المقارن - ص ٥٣ وما بعدها ، الطبعة الثالثة ، دار النهضة مصر ، وانظر كذلك :

كتابنا . الأدب المقارن - النظرية والتطبيق - الطبعة الثانية - دار الثقافة العربية ، القاهرة

سنة ١٩٩٢ .

(٢) د . حمدي السكوت .. المرجع السابق ، ص ٤١ ، ١٧٧ .

سبعة وستين شخصية أدبية عالمية معظمهم من الأوروبيين من أمثال جوستاف لويون ، وأناطول فرانس ، وشكسبير ، ووردزورت واينشتين وبتروفن وبرناردشو ، ويودلير ، وليورناد دافنشى ... إلخ . كان العقاد قد قرأهم واستوعبهم وناقشهم فى هذه الفترة المبكرة نسبيا من العمر ، ولكن قراءات العقاد لم تكن تشف عن نفسها فى شكل مباشر ، وتلك كانت إحدى مزاياه^(١) ، وإنما كانت تتشربها شخصيته وتمزجها بقراءات أخرى فى التراث العربى كانت بدورها غزيرة ، وبآرائه الشخصية التى تجعل هذه القراءات تؤول إليه وتختلط بتنسيجه كما يختلط الغذاء بأنسجة الجسم السليم ، وفقا لعبارات العقاد المشهورة فى التشبيه الشعرى فى الديوان^(٢) .

ومن ثم فقد خرج العقاد بتصور نظرى فى الشعر قدمه فى مواطن كثيرة من مقدمات دواوينه ومقالاته وكتبه ، وحظى هذا التصور باهتمام كبير ، ولا نريد أن نعود إلى هذا التصور إلا فى أقل الحدود التى تساعد على فهم أوضح للقسيمة الغزلية عند العقاد ، ولاشك أن أشهر دعائم النظرية وهو فى الوقت نفسه أكثرها التصاقا بما نحن بصده ، هو هذه الدعوة إلى أن يكون الشعر تعبيراً عن ذات متميزة للشاعر ، لا تتشابه مع غيرها من نوات الشعراء لمجرد تشابه النتائج الشعرى فى الأوزان والقوافى والمعجم والصورة ، ومن هنا فقد عاب العقاد على شعراء عصره فى مصر ، أنه لا يرى بينهم « تلك النماذج الحية من صور الشعور والتفكير ووسائل التمثيل والتعبير التى نراها فى آداب الأمم الشاعرة من الغربيين .. ولا نرى فيهم هذا المفتون بالبحر وذلك »^(٣) انظر .. د . عبد اللطيف عبد الحليم ، شعراء ما بعد الديوان الجزء الثانى ص ١٨ وما بعدها ، مكتبة النهضة المصرية سنة ١٩٨٩ م .

(٢) انظر : عباس محمود العقاد : الديوان فى النقد والأدب ص ٢٤ (المجموعة الكاملة - المجلد الرابع والعشرون) دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٨٣ م .

درجات امتزاج العناصر الأولى في عزل العقاد

الموكل بمنطق الطير وذلك المشغول بالسماء وأولئك الذين يجيدون وصف السرائر أو يجيدون وصف المناظر الإنسانية أو المناظر الطبيعية أو الذين لكل منهم علامة أو لكل منهم شاعرية مميزة»^(١) .

وهو يحدد في موقف آخر مفهومه لدور الشاعر المعاصر في مقابل دور شاعر القرون الوسطى حين يقول أثناء حديثه عن حافظ إبراهيم : « أنه وسط بين الشاعر كما كانوا يفهمونه في القرون الوسطى وما بعدها وبين الشاعر كما يفهمونه في القرن العشرين (شاعر المجلس وشاعر المطبعة) .. وهو كذلك وسط بين شاعر الحرية القومية وشاعر الحرية الشخصية ، فإن نشوء الشاعر الحر في التعبير عن ذات نفسه ، والاعراب عن ميوله وميول زمنه يستلزم خطوتين اثنتين من خطوات التقدم لا خطوة واحدة ، ففي بادئ الأمر تسرى دعوة الحرية القومية إذ يحس الشعراء بالمطالب الاجتماعية لأنها تكون شغل كل إنسان في هذه الفترة وإذ تراهم في روح شعرهم المجلل أمثلة متشابهة قلما يتميز فهم شخص عن شخص بدخيلة نفس أو جهة شعور أو نزعة تفكير .. حتى إذا تمهدت مقدمات هذا الدور نجمت الحريات الشخصية أو نجم الأفراد الذين لا يعرفون لهم استقلالاً عن الجماعة .. فبتفاوت الشعراء في الأنواع والموضوعات وطرائق التناول والاحساس بالطبيعة والحياة ، فيرى المطلع (على شعرهم) كأنه يطلع على نسخ شتى من الكون قد طبع كل منها على مرآة تختلف من سائر المرايا في التصوير والتلوين »^(٢) .

ولاشك أن هذا المبدأ يمثل محورا رئيسيا في نظرية العقاد الشعرية كلها

(١) العقاد : ساعات بين الكتب ، مقال الشعر في مصر ، ص ١١٤ ، بيروت ، سنة ١٩٦٨ .

(٢) العقاد : شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي ص ١٦ ، كتاب الهلال ، يناير ١٩٧٢ م .

سواء فى كتاباته النقدية ، أو فى دراساته التطبيقية على شعراء آخرين ، أو فى ابداعه الشعرى الذى حاول فيه أن يكون شاعرا « ذاتيا » يرسم شعره صورة لعالمه الخاص ، فى مقابل نموذج الشاعر « الغيرى » الذى كان شوقى يمثل نمودجه الأمتل فى هذا العصر ، وهو النمودج الذى كان هدفا مباشرا لحملات العقاد النقدية فى فترة ممتدة من حياته .

ومن خلال مفهوم « العالم الخاص » للشعر ، الذى كان يسعى فيما يسعى إليه عند النقاد الأوربيين من دعاء الروح الجديدة فى الأدب ، إلى أن يساعد الشعر فى اكتشافات الذات الإنسانية مساعدة لا تقل عن اسهام العلم فى هذا المجال ، وأن يساعد ، من بعض الزوايا ، على تجسيد مبادئ الثورة الاجتماعية التى كانت الثورة الفرنسية ، قد شغلت بها أوربا والعالم الحديث منذ نهاية القرن الثامن عشر ، وكان الرومانتيكيون قد جسدوا الجانب الأدبى من الطوفان السياسى والاجتماعى الذى أتت به هذه الثورة ، ومن ثم فلا غرابة فى أن يعود بعض ناقدى العقاد بجذور اتجاهه هذا - كليا أو جزئيا - إلى أصول مشابهة نظرية وتطبيقية عند الرومانتيكيين الانجليز ، وعلى نحو خاص عند وردنورت^(١) أو أن يلاحظوا أن هذا الاتجاه تجسد من قبل فى مختارات « فرانسيى بالجريف » من الشعر الانجليزى والتى سماها « الكنز الذهبى » وكانت « مجموعة رائعة من القصائد الصغيرة المنبعثة عن وجدان الشعراء الشخصى ، ولم يفسح فيها جامعا مجالا للشعر الموضوعى »^(٢) وعلى كل حال فقد تغيرت خريطة الأولويات فى الموضوعات الشعرية عند

(١) انظر : د . محمود الربيعى ، فى نقد الشعر ، ص ٧٣ الطبعة الأولى مكتبة الشباب ، القاهرة ، سنة ١٩٧٠ .

(٢) د . محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٥٤ .

العقاد بالقياس إلى الموضوعات التقليدية التى عرفها ديوان الشعر العربى قبله أو عرفها معاصروه ، وكان من الطبيعى أن تضمّر بعض الموضوعات ذات الطابع الاجتماعى ، أو الوطنى بالمعنى المباشر ، والموضوعات الاحتفالية (وان كانت بعض هذه الموضوعات قد عادت مرة أخرى فى نواوين العقاد الأخيرة مصحوبة بتفسير نظرى مؤداه أن المدح عن اقتناع ليس عيباً وإنما العيب فى التقليد^(١)) وكان من الطبيعى فى مقابل ذلك أن تأخذ الموضوعات الذاتية مكاناً بارزاً ، وأن يكون شيعها عند الشعراء الآخرين دليلاً على اقتناعهم بالمذهب الجديد ، وتقليدهم له ، ومن هذه الناحية تأخذ القصيدة الغزلية مكانة متميزة ، فسوف تظل واحدة من النقاط التى يقبلها الاتجاه القديم ، ويتمسك بها وينميها الاتجاه الحديث ، ولكن مع بعض الفوارق التى تتعلق بنوع المشاعر المستعارة أو المنبثقة من ذات الشاعر ، ووظيفة الغزل الاستقلالية أو التمهيدية ، وقيمة الصورة المبتكرة أو المقلدة ، ودور اللغة « الجميلة » الرئيسى أو الثانوى ، ثم دور العناصر النفسية الأخرى ، كالفكر ، والشعور الحال أو المستحضر ، ودور عناصر الجمال الثابتة فى الكون مثل عناصر الطبيعة ، وعناصر الطير وعناصر الحيوان ، والخمر ، ومحاولة مزج هذه العناصر كلها أو بعضها وهو ماندعوه « بالعناصر الأولى » فى محاولة خلق « قصيدة غزلية ناجحة » ، عندما يتم احكام المزج بين كل هذه العناصر أو بعضها ، « وقصيدة نون ذلك » عندما يحدث خلل فى عملية

(١) بلغت قصائد التقدير والتأبين فى « بعد الأعاصير » وحدة تسع عشرة قصيدة ، وأشار العقاد فى مقدمة الديوان إلى أن « الشاعر العصرى يعاب على مديحه أن كان يثنى على الممدوح بما ليس فيه .. لكنه إذا أحس الاعجاب برجل عظيم فصدق فى الاعراب عن الاحساس بمعظمته فهو أحد المجددين » .. انظر : خمسة نواوين للعقاد ، ص ١٩٤ ، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، سنة ١٩٧٣ .

المزج الحيوية تلك في نفس الشاعر أو على قلمه ، وهو ما سنحاول أن نتلمسه تطبيقيا في القصيدة الغزلية .

ولنسجل أولا أن العقاد واحد من « فحول » شعراء الغزل في الأدب العربي ، إذا أخذنا بالمقياس الكمي وحده ، وهو مقياس قد تكون أرقامه الاحصائية مفاجئة لمن يأخذون بالفكرة الشائعة عن جفوة العقاد ، وصلابته ، وخشونته في الحوار ، وعدائه للمرأة ، وهى كلها أفكار شاعت على الأقل لدى المثقف العام ، وتسربت في بعض الأحيان إلى أقلام بعض المتخصصين ، وأثرت دون شك على اتجاه القارئ العادى الباحث عن المتعة من وراء قراءة غزلية في قصيدة غزلية في نتاج الشعراء العرب المحدثين ، فلاشك أن بصر هذا القارئ إذا امتد إلى النصف الأول من القرن العشرين ليقرأ لشعراء الغزل فيه^(١) فقد يبحث عن صالح جودت ، أو أحمد رامى ، أو إبراهيم ناجى ، أو على محمود طه ، أو الهمشرى ، أو الصيرفى ، وقد يصعد إلى خليل مطران أو أحمد شوقى ، وقد تروقه غنائيات جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى ، لكنه قد يطلب عند العقاد أشياء أخرى « نافعة » فى الفكر والفلسفة والتاريخ والنقد الأدبى وحتى فى الشعر ، دون أن يمتد طموحه فى الوهلة الأولى إلى أنه من أكثر شعراء الغزل المعاصرين انتاجا .

وربما تغيرت الفكرة الأولى ، بعد إلقاء نظرة « كمية » عابرة على مجمل انتاج العقاد الشعرى ومكانة القصيدة الغزلية فيه ، ولقد أصدر العقاد تسعة دواوين شعرية ، صدرت ما بين عامى ١٩١٦ أى عندما كان عمره سبعة وعشرين عاما حيث أصدر ديوان يقظة الصباح ، وعام ١٩٥٠ عندما كان (١) أنظر حول تطور الغزل واتجاهاته وفنونه المختلفة : د . سعد دعبيس : الغزل فى الشعر العربى الحديث فى مصر . دار النهضة العربية - القاهرة ، الطبعة الثانية ، سنة ١٩٧٩ .

درجات امتزاج العناصر الأولى فى منزل العقاد

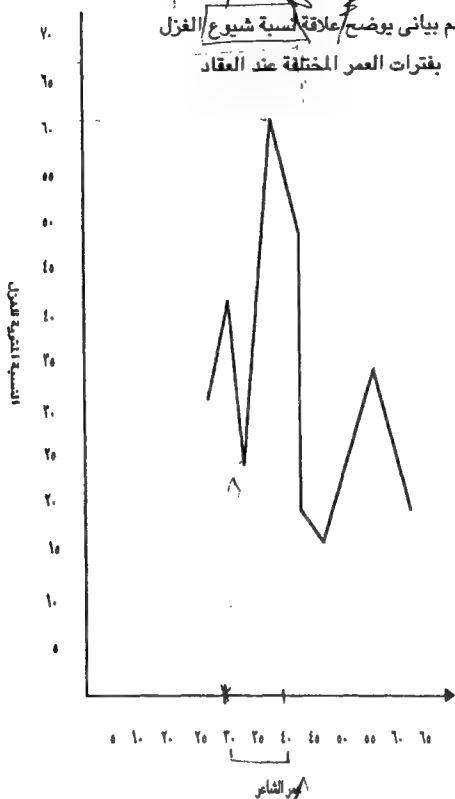
عمره واحدا وستين عاما وأصدر بعد الأعاصير . ولقد صدر بعد هذا التاريخ ديوانان آخران هما « ديوان من دواوين » الذى صدر سنة ١٩٥٨ ، وديوان « ما بعد البعد » الذى صدر بعد وفاته ١٩٦٧ ، ولكن الدواوين التسعة الأولى ^{تلك التى تمثيل} هى التى تمثل النتاج الشعري للعقاد وما ورد فى الديوانين التاليين يعد استكمالا وتأكيدا للاتجاهات الواردة فيها .

ويلاحظ أن القصيدة الغزلية لم تختلف من دواوين العقاد فى فترات عمره المختلفة ، بل أنه فى مقدمة ديوانه « أعاصير مغرب » الذى طبعه فى الثالثة والخمسين من عمره يؤكد على إعجابه بتجربة الشاعر الانجليزى هاردي الذى كتب غزليات رائعة بين السبعين والثمانين من عمره ويقول العقاد : « اننى كنت أرى فى زمن الفتوة أن الشعور والتعبير لا ينتهيان بانتهاء الشباب ، ومتى بقى الشعور والتعبير فماذا الذى فنى من مادة الغزل والغناء »^(١) .

الجدول الأحصائى التالى يمكن أن يقدم لنا فكرة « كمية » عن درجة شيوع الغزل عند العقاد .

(١) العقاد : مقدمة ديوان أعاصير مغرب (طبعت فى خمسة دواوين للعقاد) ص ٩١ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٧٣ .

رسم بياني يوضح علاقة نسبة شيوع الغزل
بفترات العمر المختلفة عند العقاد



ويمكن أن نطرح علي هذا الجدول وحول الرسم البياني الموضح التفسيرات التالية :

١ - تم اجراء الاحصاء أولا بطريقة عد القصائد عامة ، وتلك التى تنتمى إلى حقل الدراسة (الغزل) ثم أضيف إلى ذلك احصاء تال اعتمد على عدد الأبيات ، لتحقيق مزيد من الدقة انطلاقا من حقيقة تفاوت القصيدة عند العقاد بين المطولة التى قد تتجاوز المائة بيت ، والمتوسطة التى قد تدور حول رقم الثلاثين صعودا وهبوطا ، والمقطوعة القصيرة التى قد تصل إلى البيتين ، والتى تشيع فى القصيدة الغزلية عنده فى بعض المراحل ، كما يتضح من المقارنة بين نسب عدد القصائد والأبيات وملاحظة نسبة الفروق .

٢ - النسبة العامة للقصيدة الغزلية فى شعر العقاد تجعلها تدور حول الثلث ارتفاعا عنه فى نسبة القصائد ٤٠,٧٠ ٪ وانخفاضاً عنه فى نسبة الأبيات بما يقارب (٤٨ , ٤٠ ٪) ^٢ وهي نسبة لا شك فى ارتفاعها خاصة اذا أدركنا كبر حجم الانتاج الذى يتشكل من تسعة دواوين ، وكأن قصيدة الغزل وحدها تحتل ثلاثة دواوين من القطع الكبير ، حجم كل ديوان منها نحو مائة صفحة ، وتتلاق فى القصائد داخل الصفحة الواحدة دون فواصل بيضاء على المستوى الرأسى ، ويتكون الشعر كله من الشعر التقليدى الذى تملأ كلماته المستوى الأفقى كاملا دون فراغات بيضاء تذكر ، ومعنى ذلك (بلغة الكم) أن القصائد الغزلية عند العقاد كان يمكن أن تحتل عشرة دواوين كاملة لو أنها طبعت فى شكل الديوان الحديث ذى القطع المتوسط أو الصغير ، والمعتمد على استقلال القصائد بصفحات

لا تتداخل فيها قصائد أخرى علي قدر من الفراغات البيضاء والرسوم .

٣ - اختلفت طريقة توزيع قصائد الغزل على الدواوين من ديوان لآخر ، ففي المجلد الأول : ديوان العقاد ، الذي ضم الدواوين الأربعة الأولى (يقظة الصباح ، وهج الظهيرة ، أشباح الأصيل ، أشجان الليل) كانت قصائد الغزل منبثة بين القصائد الأخرى ، أما في المجلد الثاني : خمسة دواوين للعقاد ، والذي ضم بقية الدواوين ، فقد صنفت الدواوين تصنيفا موضوعيا ومن ثم فقد جمعت قصائد الغزل في كل ديوان على حدة ، وان كانت قد أخذت مسميات متعددة ، فسميت في هدية الكروان وفي وحى الأربعين « غزل ومناجاة » على حين جاءت في أعاصير مغرب تحت عنوان « في النفس » وفي بعد الأعاصير تحت عنوان « نجوى » وفي عابر سبيل تحت عنوان « ربيعات » .

٤ - تبلغ النسبة حدها الأعلى في ديوان أشجان الليل حيث تتحقق أعلى نسبة للغزليات ، وهو ديوان كتب على مشارف الأربعين في قمة اكتمال الرجولة والتألق في العقد الثالث من هذا القرن ، على حين تتحقق أدنى نسبة في « عابر سبيل » حيث تشكل نسبة القصائد الغزلية ١٧ ٪ ونسبة الأبيات حوالي ٢١ ٪ فقط . ومع ذلك فلا ينبغي استخلاص نتائج كبيرة من هذه النسبة ، لأن ديوان عابر سبيل على نحو خاص كان مشغولا بقضية فنية أخرى ، هي قضية « الموضوعات اليومية » وإمكانية معالجة الشعر لها ، ومن ثم فينبغي أن نعتبر أن أدنى نسبة غزلية تحققت في الديوان التالي لذلك من حيث القلة وهو ديوان بعد الأعاصير الذي طبعه العقاد بعد الستين ومثلت فيه القصيدة الغزلية حوالي ٢٢ ٪ والأبيات

حوالى ١٥ ٪ وهى نسبة يمكن أن تكون لها دلالة تتوافق مع العمر ، رغم محاولات العقاد الذهنية الاشادة بها ردى وغزله بعد السبعين ، ورغم تفرقه بين الحب والغزل فى مقدمات دواوينه .

٥ - التفاوت الذى يوجد بين النسبة المئوية للقصائد والنسبة المئوية للأبيات والذى يبدو واضحاً من جدول نسبة الفروق ، ^{٢٢٩} تفاوت ذو دلالة ، اذ أنه يشير إلى درجة شيوع القصيدة الغزلية المطولة ، أو المقطوعة القصيرة ، فكما زادت النسبة المئوية للأبيات بالقياس إلى نسبة القصائد دل هذا على طول حجم القصيدة الغزلية بالقياس إلى متوسط حجم القصيدة عامة فى الديوان . وهى حالة لم تسجلها الاحصاءات إلا فى الديوان الأول فقط (يقظة الصباح) حين احتل عدد القصائد الغزلية أكثر قليلاً من ربع عدد القصائد عامة ، فى حين بلغت نسبة الأبيات ثلث النسبة العامة لأبيات الديوان ، ولعل سبب وجود هذه الظاهرة فى هذا الديوان على نحو خاص ، وجود القصيدة النونية (الحب الأول) التى عارض بها العقاد ابن الرومى ، والتى تجاوزت أبياتها المائة والستين بيتاً فتمثلت أبياتها نحو عشر الديوان على حين عدت فى احصاء القصائد ، قصيدة واحدة .

غير أن هذه الظاهرة لم تتكرر فى دواوين العقاد الأخرى ، وإنما تكررت الظاهرة المقابلة ، والتى تمثلت فى شيوع المقطوعات القصيرة على حساب القصائد المتوسطة أو الطويلة ، وقد بلغت هذه الظاهرة ذروتها فى « هدية الكروان » حيث غطت نسبة القصائد ٥٨,٢٥ ٪ على حين لم تتجاوز نسبة الأبيات ٢٣,٧٧ ٪ بفارق وصل إلى ٣٤,٤٨ ٪ ، وإذا تذكرنا أن هذا الديوان جاء فى فترة القمة فى غزليات العقاد ، حيث أتى فى نفس الحلقة الزمنية

درجات امتزاج العناصر الأولى فى عزل العقاد

التي جاء فيها « أشجان الليل » وهو الديوان الذى سجل أعلى رقم فى التردد الاحصائى ، وسجل « هدية الكروان » الرقم التالى له ، وإذا تذكرنا أن هذين الديوانين يحتلان أيضا المركزين الأولين - مع تبادلهما للمواقع - فى قائمة أخرى هى قائمة نسبة الفروق ذات الدلالة على شيوع المقطوعة القصيرة ، حيث سجل ديوان أشجان الليل المرتبة التالية فى اتساع الفارق بين النسبة المئوية لعدد القصائد ، والنسبة المئوية لعدد الأبيات ، فتتقص النسبة الثانية عن الأولى ١٥,٥٣ ٪ ، إذا تذكرنا هذا كله ، أدركنا مدى قدرة المقطوعة الغزلية القصيرة على حمل الرسالة العاطفية المكثفة فى الفترة التى بلغت فيها القدرة الغزلية قممتها ، ومن هنا فإننا كثيراً ما نلتقى فى هذين الديوانين بأمثال هذه القصائد المركزة^(١) :

أراك ثرثارة فى غير سابقة فهاهنا ما شئت قالاً منك أو قتيلاً
ما أحسن اللغو من ثغر نقبله أن زاد لغوا لنا زدناه تقييلاً
أو فى مثل قوله :

رجائى بأن ألقاك بدد وحشتى فكيف إذا أمسيت أنت مؤانسى
أراك فتتجأب الوسوس كلها وأنت إذا ما غبت كل وسواسى
أو قوله :

إذا ساءت الدنيا فى الحب مهرب وتحسن دنيا من أحاط به الحب
فبالحب تدرى الحسن والقبح عندها وفى الحب علم لا تعلمه الكتب

(١) أنظر : خمسة دواوين للعقاد ، ص ٤٤ ، ٥١ ، ٥٦ .

٦ - حاولنا أن نستعيض بهذا المنهج الإحصائى الكمى ، عن منهج آخر مواز يتم اللجوء إليه أحيانا ، وهو المتصل بملاحظة الجانب الواقعى فى القصائد الغزلية ، وما يتبعه من اثارة « العلاقات » الخاصة للعقاد مما قد يفيد جوانب أخرى فى البحث غير النقد الأدبى ، الخالص ، وعلى أى حال فقد حظى هذا الجانب بقدر كاف من الاهتمام من باحثين آخرين^(١) .

إذا كان هذا الاستعراض الكمى قد قادنا إلى نتيجة فحواها أن العقاد شاعر غزل فى كل مراحل حياته ، وهى نتيجة تؤكد فى ذاتها محور دعوته التجديدية إلى الاتجاه بالشعر نحو « الذاتية » وهى دعوة ناقشنا جنورها وأصداءها من قبل ، فأتى نوع من الشعر الغزلى ينسجه العقاد ، وإلى أى حد يتحقق فيه التوازن بين العناصر الأولى التى أشرنا إليها من قبل ؟

إن ضخامة حجم المادة المطروحة للدراسة ، يشكل دون شك عائقا يحول دون تحقيق الرغبة فى إجراء الاستقراء التام للظاهرة ، لكن الدراسات المعاصرة تقنع الآن بالاستقراء الناقص ، وتتطلق منه لكى تعمم نتائجه ، ولقد واجه أحد النقاد الفرنسيين المعاصرين « مشكلة كهذه عندما بدأ فى محاولة استخراج « نظرية للخصائص العليا للغة الشعر » فأعلن أنه كان يبحث عن نقطة مشتركة بين « هوميير » و « مالا رمية » فى العصرين الأغريقى والحديث ، ثم حدد دائرة طموحه فقال « يمكن أن يكون المرء أكثر تواضعا ويعتمد على حقل أكثر تحديدا ، مثل « الشعر الكبير » للقرن التاسع عشر ممثلا فى هيجو ونرفال وبودليير ورامبو وما لارميه وأبو اللونير ، بل أنه يمكن (١) أنظر ، غرام الأدباء ، لعباس خضر ، وأنظر كذلك ، الغزل فى الشعر العربى ، الحديث للدكتور سعد دعبس ، وفيه اشارات كذلك إلى مقالات لأتيس منصور فى أخبار اليوم حول هذا الجانب .

درجات امتزاج العناصر الأولى في عزل العقاد

لدارس أن يحدد نفسه أكثر ويتخذ مجال بحثه ، ديوان « أزهار الشر » فقط وهو نص يتداول شعريا منذ قرن ونصف باعتباره حدثا فريدا لذلك اللون من الحب الذى يسمى القراءة الشعرية ، وإذا كانت هناك نظرية تضع فى الاعتبار شاعرية ، ذلك النص ، فكيف يمكن أن نعتقد أنها يمكن أن تغفل منها نظرية الشعر عامة « ثم ينتهى الناقد إلى هذه الجملة التى هى محور اهتمامنا فيقول : « بل اننى أعترفت أننى كنت مشدودا لأن أجرى الدراسة التحليلية انطلاقا من بيت شعري واحد ، وفى هذه الحالة كنت سأختار هذا البيت من شعر الذكريات لما لارميه :

والصمت القاحل ، والليل الثقيل

لكن علينا أن نعرف كيف نقاوم رغبة كهذه (١) .

وسنقاوم بدورنا الرغبة فى الإيجاز الشديد ونختار بعض النماذج التى تمثل شعر المقطوعة المركزة باتجاهاتها المختلفة ، وكذلك شعر القصيدة المطولة التى تتشابه فيها العناصر المتباعدة فى محاولة تكوين مزيج متحد المذاق .

وربما يحسن أن نلتقى فى البدء ببعض النسمات الرقيقة التى تهب من مقطوعات قصيرة شأنها أن تثير من الإعجاب المشترك ، أكثر مما تثير من الجدل المتبادل ، يقول العقاد فى ديوان أشجان الليل من مقطوعة بعنوان : « نبئينى »

Jean Cohen : Le Haut Langage . theore de la Poeticité P. 13, paris (١) 1979 .

والكتاب نعهده الآن للترجمة إلى العربية

يا رجائى وسلوتى وعزائى	وألفى إذا اجتوانى الأليف
نبئينى فلست أعلم ماذا	منك قلبى بحسنه مشغوف
كل حسن أراك أكبر منسه	أن معنك تالسد وطريف
لست أهواك للجمال وإن كان	جميلا ذاك المحيا العفيف
لست أهواك للذكاء وإن كان	ذكاء يذكى النهى ويشوف
لست أهواك للدلال وإن كان	ظريفا يصبو إليه الظريف
لست أهواك للخصال وإن رف	علينا منهن ظل وريـف
لست أهواك للرشاقة والرقـة	والأنس وهو شتى صنوف
أنا أهواك أنت أنت فلاشئ	سوى أنت بالفؤاد يطيف
إن حبا يا قلب ليس بمنسيك	جمال الجميل حب ضعيف

ولاشك أن المرء لا يستطيع أن يفلت من أسر الجمال الشعرى البسيط
الخلاص فى هذه المقطوعة ، فإذا ما عاد يتسائل عن أسباب هذا الجمال ،
فربما وجد نفسه فى حيرة لاتقل عن حيرة المحب فى ذلك النص أمام الجمال
الأنثوى الأسر ، لكن عناصر البناء الأولى للقصيدة ربما تقود خطأ قليلا
نحو استكشاف بعض منابع الرائحة الزكية التى تهب من الغابة الغامضة .

موسيقى القصيدة تنتمى إلى بحر الخفيف ، وهو بحر عرف بنغمه
الغنائى حتى أطلق عليه « البحر الغنائى » وكثرت مجئ القصائد الغزلية
عليه ، بل أن بعض شعراء الغزل فى العصر الحديث - مثل أحمد رامى -
كاد أن يوقف نتاجه الشعرى كله على ذلك البحر ، ولايعنى ذلك بالضرورة أن

كل ما يجئ على نغم الخفيف يكون له ذلك الايقاع الأسر ، ولكن موسيقى البحر تهب نفسها لمن يستطيع توليد النغم منها ، أما القافية المضمومة ، فقد أضافت بعدا آخر ، وجعلت الشاطئ الذى تنكسر عليه موجة البيت رمليا ناعما متدرجا لا نحس معه ما نحسه مع القافية الساكنة أحيانا من قسوة ارتطام الموج بالصخر ، ولا ما نحسه مع بعض الحروف الأخيرة من صوت دخول الموج فى فجوات غائرة ، وانما تبدو الفاء وهى المحطة الأخيرة فى سلم الحروف تنبعث من الشفتين المضمومتين وكأنهما ترسلان قبلة مع كل قافية لذلك المحبوب المحير ، وبما يزيد من استراحة القافية وهدوئها هنا ذلك الحرف الذى يسميه العروضيون « بالردف » وهو وجود حرف من حروف المد الألف أو الياء قبل حرف القافية أو حرف الروى مباشرة ، والقصيدة هنا تزواج بين الواو والياء فى الردف ، لكن أهمية هذا الحرف تكمن فى أنه يعطى استراحة للنفس قبل أن يستقر على مرفأ القافية ، وكأن هذا النفس الطويل هو زفرة المحب قبل أن يمنح قبلة الفاء المضمومة .

غير أن حرف المد الذى أعطى هذه الراحة المنشودة لا يتمثل فى الأرداف فقط وانما يبيث الشاعر عبر المقاطع وكأنه يتنوق حلاوة الكلمة قبل أن يخرجها من فيه ، ولنتنظر إلى البيت الأول :

يا رجائى وسلوتى وعزائى وأليفى إذا اجتوانى الأليف

فسوف نجد فيه وحدة ثمانية حروف من حروف المد تترواح بين الألف والياء وهو كم من الحروف اللينة يجعل البيت غنائيا بطبعه ، ولا يقف شيوع هذه الحروف اللينة عند البيت الأول وانما يمتد إلى كل أبيات المقطوعة فيترواح عدد الحروف اللينة فى كل بيت بين سبعة حروف وأربعة ، ولا يظن

أحد أن طبيعة البحر هى التى تفرض هذا الخيار على الشاعر ، فالبحر فى صورته العروضية :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

يحتوى للوهلة الأولى على أربعة من حروف اللين ، لكن هذه الحروف يمكن أن تتحول إلى حروف ساكنة معادلة لها . فحرف المد والحرف الساكن يتعادلان فى الميزان العروضى ، وبالمثل فإن أمام الشاعر فى نفس الوزن عشرة حروف ساكنة يمكن أن يحول ما يشاء منها إلى حروف لين ، فالبحر اذن فى صورته الخام يعطى أربع عشرة امكانية للخيار بين حروف اللين والحروف الساكنة على امتداد البيت ، ويترك الخيار لنفس الشاعر لتطويعها حسب الموقف . واذا ما انتقلنا من البناء الموسيقى للمقطوعة إلى بنائها اللغوى نستشف بعضا من أسرارها ، لاحظنا فى البداية وجود هذه « الخدعة المحبة » فى القصيدة العربية ، والتى أصبحت واحدة من تقاليدها ، ونعنى بها خدعة « المرواغة » بين ظهور الصوت الواحد « المونولوج » أو الصوتين المتحاوريين « الديالوج » وما يمكن أن يضيفه كل من الطريقتين من ظلال خاصة على الموقف ، فأين موقع المقطوعة التى معنا من هذين المحورين ؟

ان حرف النداء فى بداية البيت الأول ، وفعل الأمر فى بداية البيت الثانى يعطيان احساسا بوجود « أنثى » يوجه إليها النداء والخطاب وذلك يدخل بالقصيدة فى محور « الديالوج » وقد نكتشف « المرواغة » فيما بعد ، لكن علينا أن نتوقف الآن قليلا ، أمام هذا المحور ، وأمام الوسيطتين اللغويتين المتبعتين لتجسيده فى القصيدة العربية وهما وسيلة النداء والأمر .

والواقع أن هاتين الأداتين معروفتان فى القصيدة العربية منذ عهد امرئ

درجات امتزاج العناصر الأولى فى عزل العقاد

القيس ، فقد كانت القصيدة تبدأ قائلة « قفا نبك » أو « يا صاحبي » وهى من ثم تحول صوت الشاعر المفرد إلى حوار مشترك لكن بعض القصائد يمكن أن تتخذ من هذا المطلع مجرد تِكَاة فنية لا يلبث الشاعر أن يتخطاه إلى صوته المفرد ، وبعضها يتريث أمام هذه الوسيلة قليلا لاحتى يصبح « الآخر » المنادى أو المرجو ، مجرد « خيال ظل » يتم الانطلاق منه إلى القصيدة وانما يتحول إلى « شخص من لحم ودم » وإلى كائن له خصوصيته التى يبنى عليها محور القصيدة ، وهذا هو ما لجأت إليه المقطوعة التى بين أيدينا ، فلقد ألبست هذا المنادى مجموعة من الصفات المتتابعة ، فهو رجا ، وسلوى وعزاء ، وأليف ، وهى صفات بدورها ذات مغزى لأنها ليست من الصفات « العامة » التى يمكن أن تنطلق من « المرسل » دون أن يحس بها « المستقبل » مثل صفات الجميل ، الفاتن ، الساحر ، .. إلخ ، ولكنها صفات يتطلب تحقيقها ، تجاوزا بين « المرسل » و « المستقبل » فليس هناك احساس بصفة مثل « أليف » من جانب واحد .

ومع أن هذا « الآخر » يتجسد تجسدا حيا فى مطلع القصيدة ، فسوف يختفى بعد ذلك ، فلن نسمع فى الواقع إلا صوت الشاعر ، وهى لن تتبته بشئ ، ومع ذلك فلن تختفى اختفاء كليا ، فسوف يظل ضمير المخاطبة المؤنثة فى مطلع كل بيت من أبيات القصيدة ، يدعو الغائب الحاضر ويحاوره ، وتلك واحدة من وسائل الخطاب الشعرى ، التى يهدم من خلالها قانون الخطاب النثرى فى الارسال والاستقبال ، وتتداخل ماهيات الانفراد والازدواج تداخل ألوان اللطيف .

ومحور القصيدة الذى تدور حوله هو « الحيرة » وهى نقطة من نقاط

الضعف المحببة أمام الأنثى فى لحظة العشق ، لأنها تعادل الانهيار وتساوى تعدد المزايا ، ومع أن الحيرة « عدم معرفة » ، فإنها ليست « جهلا » أى مع أنها « عدم ضياء » فهي ليست « ظلاما » ومن أجل هذا ، فإن البيتين الثانى والثالث فى المقطوعة يطرحان هذا التذبذب السريع بين المحورين ، فإذا قال البيت الثانى « لست أعلم » بصيغة النفى والسلب ، عاد البيت الثالث لكى يؤكد بصيغة الإيجاب والاطناب ما نفاه سابقة : « كل حسن أراك أكبر منه » ومن خلال ذلك يتم اللجوء إلى اثبات الأمور من خلال نفيها ، وتلك خاصية أخرى من خواص الخطاب الشعرى فى اللغة : أن لاتسوق المقدمات اللغوية المعهودة إلى نتائجها اللغوية المتوقعة ، فلا يعنى النفى نفيا ولا الاثبات اثباتا ، ولعل هذا هو ما جعل القصيدة فى الأبيات الخمسة التالية ، تفتتحها جميعا بصيغة نفى موحدة « لست أهواك » وهى تريد منها جميعا أن تصل إلى قمة الاثبات « اننى أهواك » وسوف تستمر صيغة النفى المحيرة حيرة الشاعر نفسه فى التردد لكى تقلب كل البواعث المحتملة للحب فننفيها ، لكنها فى الوقت ذاته تفجر قوة عجيبة فى الحرف « ان » الذى تستخدمه فى الأبيات كلها مسبقا بحرف الواو وتاليا لجملة النفى ، فإذا بهذه المزايا جميعا ، تبدو وكأنها « مفروغ منها » وكأن المحبوبة بلغت فى كل واحدة منها مفردة شأوا لا يطاق ومع ذلك فما تزال الحيرة مستمرة تقلب البواعث على كل الوجوه . فإذا بلغت التساؤلات مداها فإن الصوت « الآخر » لن يحب ولكن سيبرز الصوت « الأول » مرة أخرى ، لكى يزيح كل موجات النفى المتتالية بموجة اثبات واحدة قوية « أنا أهواك أنت » ولكى يكرر العنصر الذى اهتدى إليه هنا ، وقاده إلى الايجاب بعد أن قادت كل العناصر السابقة إلى السلب « أنا أهواك » أنت »

درجات امتزاج العناصر الأولى في عزل العقاد

أنت « فلا شئ سوى » أنت « وهو عنصر لا يشفى من الحيرة بقدر ما يعلن الاستسلام في الحب لقوة أكبر من التحليل المنطقي ، تؤكد ضعف المحب وتستكشف في العنصر اللغوي البسيط « أنت » قوة تجمع كل العناصر الجمالية والفلسفية والعقلية التي ساقها التحليل مجزأة . ثم انتهى منها الواحد بعد الآخر لينتهي إلى الدفء الإنساني الموحد والخاص ، والذي يجيب وحده على كل التساؤلات .

أن البيت الأخير من المقطوعة ، يسوق جملة ما انتهى إليه التأمل في شكل حكمة أو مبدأ عام ، ومن أجل هذا قلعله أضعف أبيات المقطوعة ، وكان الشاعر قد استيقظ من مبدأ « الحيرة » الذي سيطر عليه ، وجعله في منطقة غائمة بين الضوء والظلمة ، لكي يقول « وجدتتها » : « ان حبا يا قلب ليس بمنسيك جمال الجميل حب ضعيف » مع أن الشاعر نفسه لم ينس جمال الجميل ، فقد بدأ به عدد الخصال المميزة : « لست أهواك للجمال ، وان كان جميلا ذاك المحيا العفيف » ومع ذلك تظل هذه المقطوعة ، نموذجا جيدا لمقطوعات قصيرة كثيرة في ديوان العقاد نجحت في تصوير لحظة إنسانية من لحظات الحب تصويرا صادقا ، واصطنعت لها اللغة المناسبة ووسائل « التفكير » الشعرى المناسبة ، وأهمها أن الحجة الشعرية ليست حجة مباشرة ، تصل من المقدمات إلى النتائج بطريقة منطقية ولكنها حجة « مرواغة » تصطنع النفي لكي تصل إلى الاثبات ، وتترك وجه السلب وإذا بها تنتهي إلى الايجاب ، وتجعل الذهن يلف معها في حركة الذهاب والعودة والالتفاف ، فيحدث من خلال هذا كله معنى المتعة الشعرية ، لأنه ليس

المقصود فى الشعر أن « نصل » إلى الهدف ولكن « كيف » نصل إلى الهدف (١) .

من أجل هذا كله فعندما يلجأ الشاعر نفسه إلى منهج الاستدلال النثرى القوى المحكم ويتحرك من لحظة مقدمة معلومة إلى هدف منشود ، تجئ قصائده فى مناخ مغاير ، حتى ولو أحكم اختيار اللفظ ، وانتقى الصورة وأجاد الاستدلال ، وهذا هو ما يملك من أن يحس به المرء عندما يقرأ

مقطوعة « الحب » ؟ من ديوان أشجان الليل (٢) ، يقول العقاد :

ما الحب ؟ ما الحب ؟ إلا أنه بديل من الخلود فما أغلاه من بديل

نزهى به حين يزهى الخالدون بما نالوه من أبد باق وممن أزل

داموا فلما تقاضينا السدوم لنا قالوا لنا حسبكم بالحب من أمل

داموا وقد حسدونا فى سعادتهم على السعادة بين الموت والقبل

داموا وقد منعونا أن نساويهم اذا عشقنا بشيطان/من الخجل

أنشتري الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب ؟ لهذا أبين الفشل

ولاشك أننا نحس بأبين الفشل فى الوصول إلى المناخ الشعرى الذى

رسمته المقطوعة السابقة ، واتحدت فيه العناصر الأولى من عاطفة وفكر

وخيال ولغة تحتوى هذا كله وتتبع منه ، فبدت القصيدة عنصرا واحدا ، على

عكس مانرى أمامنا فى مقطع كهذا لاشك أن به كثيرا من العناصر الأولى

(١) أنظر كتاب : « بناء لفة الشعر » تأليف جون كوين ، ترجمة د . أحمد درويش ، الباب السابع ،

الوظيفة الشعرية ص ٢٢٥ وما بعدها ، الطبعة الثالثة - دار المعارف - القاهرة ١٩٩٣ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ٣٠٩ .

درجات امتزاج العناصر الأولى فى عزل العقاد

الجيدة ، فهو قد صيغ فى بحر موسيقى صحيح هو بحر البسيط ، والتزم قافية مطردة يمكن أن تكون فى ذاتها موضعاً للتأمل ، وراوح بين ألوان الجمل البلاغية من انشائية وخبرية ، وعمد إلى التكرار وقد رأينا من قبل صنيعة فى بناء الجمال الشعرى ، واخترق الأفاق فننقذ إلى ما وراء عالم الشهادة ، وخاطب الخالدين وحاورهم ، ولكن كل هذه « العناصر الأولى » ظلت عناصر مفككة ، لم ينجح الشاعر فى أن يصهرها ويحولها إلى عنصر واحد ، ومن ثم لم ينجح فى أن يحول قصيدته إلى جسد حى يبيت فيه الروح ، فظلت القصيدة كالجسد الميت لا يغيبه عن الموات تناسق الأعضاء ، أو كالدف البارد تضرب عليه يد الفنان الصنّاع فلا تترك أصابعه صدى يبعث على الطرب ، والشاعر يحس أحياناً بالهدف الشعرى وقد فر فيلجأ إلى الهوامش النثرية موضحاً ، فهو يعقب على بيته القائل :

أنشتري الحب بالدنيا وما رحبت ولا نحب ؟ لهذا بين الفشل

يعقب عليه فى هامش الصفحة قائلاً : « الخالون لا يحبون لأنهم باقون كاملون ، والحب هو وسيلة الفنانين إلى البقاء والكمال ، فكأنهم باعوا وجود الخالدين لينعموا بسعادة الحب ، فإذا فاتتهم النصيبان فهذا حرمان من الأصل ومن العوض ، وهذا أبين الفشل » .

والتعليق نفسه يثبت أن العناصر الأولى وجدت فى ذهن الشاعر ولكنها استعصت على التلاحم ، أن الشعر سبيكة فنية ، تصنع من مجموعة من المعادن الجيدة القابلة للتصاهر ، لكنها لا تتشكل إلا فى درجة حرارة معينة ، فإذا فاتتها هذه الدرجة ولم يستطع الصائغ أن يصل بها إليها ، فلن يغنى عن السبيكة أبداً جودة المواد الخام ولا كثرتها .

أن المقطوعات الغزلية القصيرة في ديوان العقاد ، تتفاوت بين هذين اللونين اللذين أشرنا إليهما ، تبعاً لامتزاج العناصر الرئيسية الأولى للنص ، أو طغيان جانب منها على الآخر ، والعقاد في خلال هذا كله ، يتعامل مع وسائل التعبير الشعري المعتادة ، اللغة بمستوياتها المختلفة ، والصورة بوسائلها الفنية المجازية المتخيلة أو الواقعية المساعدة على تشكل مناخ ، والرمز بدرجاته المتفاوتة ، قدرة على الشفافية ، أو غموضاً ، ثم من وراء هذا كله تقف التجربة المعاشة أو المتخيلة وهي تأتي أحياناً بعد أن تكون قد اختمرت « وتشعرت » وخلت من ملابسات الواقع المباشر لتقترب من الواقع الفني ، وقد تأتي أحياناً أخرى وما تزال فيها سجات الولادة وكدماتها وأثر الخطوط الحمراء والزرقاء ، أو تأتي فجأة دون اختمار تشف عن الفكرة الفلسفية من ورائها بطريقة مباشرة ، وتتقابل فيها العناصر وتساق الحجج على طريق المقال .

وقضية اللغة في شعر العقاد ، كانت موضع اشارات متعددة من النقاد والدارسين ، فهناك من يرى أن العقاد لم يهتم باللغة كعنصر هام من بناء الشعر وهو « يقف من اللغة .. موقفاً سلبياً في رأى النقد الحديث ، فعلى الرغم من تعريف العقاد للشعر بأنه التعبير الجيد عن الشعور الصادق ، فقد عاد وقرر في أكثر من موضع أن الشعر « ملكة إنسانية لا لغوية » وأن الشعر الحقيقي لا يتأثر كثيراً بالترجمة ، وتمسك بأن « اللغة ليست هي الشعر ، وأن الشعر ليس هو اللغة ، وأن الإنسان لم ينظم إلا للباعث الذي من أجله صور أو صنع التماثيل أو غنى أو صنع الألحان ، وإنما هي أدوات الفنون التي تظهر بها للعيون والأسماع والخواطر » ولاشك أن هذه النظرة إلى دور اللغة وفي

الشعر منه بخاصة لتثير الكثير من النقاش»^(١) .

وقد يرد هذا الرأى عند بعض الدارسين إلى جنود أخرى تأثر بها العقاد وهى تأتية - فى الجانب اللغوى - من خارج اللغة العربية ، ويصعد هذا الرأى بفكرة الاستهانة باللغة أو عدم الاحتفال بها إلى مدرسة الشعراء الانجليز التى أعلن العقاد أعجابه بها ممثلة فى بيرون ووردزورث^(٢) : « أما المدرسة الادبية التى أعجب بها العقاد وهى مدرسة بيرون ووردزورث فهى المدرسة التى عنيت بالحياة الإنسانية ولم تعن بالالفاظ الضخمة الطنانة وفى ذلك يقول ووردزورث فى مقدمة الحكايات الشعبية ، أن هؤلاء الذين تعودوا من كثير من الكتاب المحدثين العبارات المزخرفة الطنانة اذا اصروا على قراءة هذا الكتاب حتى آخره ، فإنهم سوف يعانون من احساسات غريبة متغيرة غير رشيقة ، وسوف يبحثون عن الشعر ، ويضطرون للسؤال عن أى نوع من المجاملات سمح لهذا النوع من الكلام أن يسمى شعرا ، وذلك لبساطته ، لأنه تناول الحياة المألوفة التى لم يتعود الشعراء أن يأبهوا لها أو يعنوا بالتحدث فيها » . لكن هناك من الدارسين من يعد العقاد من بين الذين يعنون بالاساليب تأثرا بالشعراء القدماء الذين قرأ لهم وأعجب بهم كأبن الرومى وأبى العلاء والمتنبى والشريف وغيرهم وأن كان هذا التأثير يتحول إلى الجزالة والصحة بدلا من الغرابة : « وهو من هذه الزواية يعنى بأسلوبه عناية واسعة ، وهى

(١) د . حمدى السكوت ، المرجع السابق ، ص ٧٥ ، ٧٥ .

(٢) عمر الدسوقي فى الأدب الحديث ، الجزء الثانى ص ٢٥٢ ، الطبعة السابعة ، دار الفكر العربى - القاهرة (نون تاريخ) .

عناية تقوم على الجزالة والمتانة ، واستخدام اللفظ القصيح ، بل لا بأس أحيانا من استخدام اللفظ الغريب ، ولعل ذلك ما جعله يكثر فى هوامش ديوانه الأول من شرح الكلمات ، ولكنها غرابة فى حدود ضيقة ، اذ يغلب على أساليبه الوضوح»^(١) .

أما العقاد نفسه فهو يعلن عن موقفه من قضية اللغة وعن رأيه فى مراتب السلامة والجزالة والغرابة والغموض فى مناسبات متعددة من كتاباته ، وفى المقدمة التى كتبها لكتاب ميخائيل نعيمة الشهير « الغريال » أعلن العقاد بوضوح أنه لايتفق مع نعيمة فيما ذهب إليه من عدم أهمية الألفاظ فى العمل الفنى وامكانية التسامح مع الفنان اذا أخطأ فيها ويقول العقاد فى هذا الصدد : « وزيدة هذا الخلاف ، أن المؤلف يحسب العناية باللفظ فضولا ويرى أن الكاتب أو الشاعر فى حل من الخطأ مادام الغرض الذى يرمى إليه مفهوما ، واللفظ الذى يؤدي به معناه مفيدا . ويعن له أن التطور يقضى باطلاق التصرف للأدباء فى اشتقاق المفردات وارتيالها ، وقد تكون هذه الآراء صحيحة فى نظر فريق من الزملاء والفضلاء ، ولكنها فى نظرى تحتاج إلى تعديل وتنقيح ، ويؤخذ فيها بمذهب وسط بين التحريم والتحليل ، فرأى أن الكتابة الأدبية فن والفن لا يكتفى فيه بالافادة ولا يغنى فيه مجرد الافهام ، وعندى أن الأديب فى حل من الخطأ فى بعض الأحيان ، ولكن على

(١) د . شوقي ضيف : الادب العربى فى مصر ، ص ١٤ ، الطبعة السادسة ، دار المعارف ، ١٩٧٦ ، القاهرة .

شرط أن يكون الخطأ خيرا وأجمل وأوفى من الصواب ، وأن مجازاة التطور فريضة وفضيلة ، ولكن يجب أن نذكر أن اللغة لم تخلق اليوم فتخلق قواعدها وأصولها فى طريقنا ، وأن التطور يكون فى اللغات التى ليس لها ماضى وقواعد وأصول ومتى وجدت القواعد والأصول ، فلماذا نهملها أو نخالفها إلا لضرورة قاسرة لا مناص منها ^(١) .

والعقاد يفصل هذا الرأى فيما يتصل بالشعر حين يشير فى مقالة كتبها فى صحيفة الرجاء سنة ١٩٢٢ ، وأعيد نشرها فى الفصول ^(٢) بعنوان الوضوح والغموض فى الأساليب الشعرية إلى أنه قد يعاب من الأساليب الشعرية ، ما يكون شديد الوضوح بحيث لا يدفع الخيال إلى البحث عما وراءه ، ولكنه فى الوقت ذاته ينبغي ألا تقتزن جودة الأساليب بغموضها ، ويشير إلى عبارات خالدة يذهب فيها الخيال إلى كل مدى ، وهى فى غاية الوضوح ، مثل قوله تعالى :

«والصبح إذا تنفس» ويتتبع هذا المبدأ فى الشعر العربى فيشير إلى نماذج للبحترى وابن الرومى وأبى العلاء ومسلم وأبى تمام جاءت كلها على عظمتها وغناها غاية فى الوضوح «ومن هنا نعلم - كما يقول - أن القدرة فى التعبير لا يعوقها الوضوح أن تبتعث الخيال إلى آخر مداه ، ونهاية سبجه وأن الذى يهرب إلى الابهام فرارا من الجلاء ، انما يهرب من عجز ظاهر إلى عجز مستور» ^(٣) .

(١) أنظر مقدمة العقاد لكتاب الغريال لنعيمة ، القاهرة ، سنة ١٩٢٣ .

(٢) أنظر .. المجموعة الكاملة لمؤلفات العقاد ، المجلد الرابع والعشرون ، ص ٢٦٥ وما بعدها - دار

الكتاب اللبنانى ، سنة ١٩٨٢ .

(٣) المرجع السابق ص ٢٦٨ .

والواقع أن شعر العقاد نفسه تظهر فيه مستويات لغوية متعددة وأحيانا متفاوتة ، وربما يكون بعضها راجعا إلى تأثره بقراءات فى الشعر القديم تترك آثارها المباشرة أحيانا على عبارته حتى ليتذكر القارئ عبارة أخرى لشاعر قديم تشبهها^(١) ويرجع جزء من جانب السهولة وربما فى قصائد الغزل بالذات إلى سعيه لارضاء من يوجه إليه هذا الشعر بالدرجة الأولى وهو المحبوب ، ولقد أقر العقاد نفسه هذا المبدأ عندما تحدث عن صديقه الشاعر على شوقى مقدما لديوانه ، ومفسرا لشيوع ظاهرة المحسنات البديعية فى الديوان ، فأرجعها إلى هذا الباعث الذى أشرنا إليه فى سهولة بعض قصائد العقاد ، وهو باعت ارضاء المحبوب ، يقول العقاد عن على شوقى : « ونحن الذين عرفنا الشاعر وعرفنا بعض من يناجيهم من أحبائه لا نذيع سرا ، اذا قلنا أنه كان يؤثر المحسنات فيما ينشدهم من شعره ، لأنهم كانوا يطربون لها ويستزيون الشاعر منها ، ويعجبهم أن يبدع فيها كأبداع النابغين من أصحاب هذه الصناعة فى زمانها »^(٢) .

ليس تفاوت المستوى اللغوى عند العقاد اذن راجعا إلى مراحل متعددة فى حياته كان يؤثر فى بعضها السهولة ويؤثر فى البعض الآخر الجزالة كما حسب بعض النقاد ، لأننا يمكن أن نلاحظ أن العقاد فى الديوان الواحد ، بل فى الصفحة الواحدة يورد نمطين أسلوبيين ينتمى أحدهما إلى جزالة العباسيين ، والثانى إلى سهولة الصحفيين المعاصرين ، ولنتأمل فى هذين النموذجين اللذين يردان فى صفحة واحدة من ديوان « أعاصير مغرب » يقول تحت عنوان « الفيرة »^(٣) .

(١) أنظر . د . عبد اللطيف عبد الحليم ، شعراء مابعد الديوان ، ج ٢ ص ٢٦ ومابعدها .

(٢) مئة ديوان على شوقى ، نقلا عن شعراء مابعد الديوان ، ج ٢ ص ٢٥ .

(٣) أعاصير مغرب (٥ نواوين للعقاد) ص ١٢ .

درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد

إذا رابك القلب الذي لا تتوشه مخالب من وسواسه أو نواجذ
فلا تحسبى أنى خلى من الهوى ولا أننى سال هواك فنباذ
ولكننى راض بما تظهرينـه وما أنا فى السر المغيب نافعـذ
فلست إلى ما فات منك براجع ولا أنا معط فوق ما أنا آخذ

وهذه مقطوعة لوجاءت غفلا من التوقيع لصحت نسبتها إلى العباس ابن الأحنف أو غيره من فحول شعراء الغزل القدماء ، وهو فى نفس الصفحة يوجه حديثا آخر إلى محبوبته بعنوان « قولى مع السلامة » وهو عنوان ينضح نثرية فيقول :

نعم مع السلامة والحب والكرامة

أما إذا مسرتنى

نادتك يا حبيبى

فاستمعنى تحيتنى

ثم اسألى عن ليلتى »

~~ثم اضحك وسألى~~

~~ضحكتك للزفامة~~

فإن أطلت بعدى

فهذه علامة

قولى مع السلامة قولى مع السلامة

ولاشك أن المستوى اللغوى الثانى أقرب إلى مايكتبه شعراء الصحفيين ، أو المقطوعات التى يتبادلها الأخلاء من الشعراء خلصة فى مجالس المذاومة .

على أنه ينبغى أن يقال إن السبب فى عدم تألق المقطوعة الثانية ليس هو المستوى اللغوى ، فنحن مع العقاد فيما يراه من أن الفكرة العميقة يمكن أن تصب فى لغة سهلة ، وللعقاد نفسه نماذج كثيرة من هذا اللون فى قصائده الغزلية ، ولكن ربما كان سبب هذا الانطباع أن القصيدة نقلت أصداء « التجربة المعاشة » قبل أن تختمر ، وتصبح « تجربة شعرية » فتتخلص فى هذه الحالة من بعض أصداء الواقع المباشر بما فى ذلك بعض الأصداء اللغوية ، ويضاف إليها ذلك الجانب الضرورى من التأويل الشعرى للواقع ، لكن هذه الاضافة بالطبع لا تأتى على طريقة (فكرة واقعية + وزن + تأويل شعرى = قصيدة) لكنها تأتى متخللة نسيجها متحركة فى وصفها على النحو الذى كان يلجأ إليه العقاد فى كثير من قصائده « السهلة » الممتعة مثل بعض قصائده فى الطفولة (١) .

وفى الحياة اليومية فى ديوان « عابر سبيل » وكذلك بعض قصائده فى الغزل مثل « الصادر الذى نسجته » والتى يقول فيها :

هنا مكان صدارك	هنا هنا فى جوارك
هنا هنا عند قلبسى	يكاد يلمس حبسى

(١) يمكن أن نجد فى قصائد الطفولة عند العقاد هذين اللونين اللذين اشرنا إليهما ، السهولة الفنية الشاعرية ومن أوضح نماذجها قصيدة « غيره طفلة » فى ديوان يقظة الصباح ص ٣٥ والسهولة المباشرة غير المختصرة ، ومن نماذجها قصيدة « الليلا » أى البيرة بنطق الأطفال فى ديوان « هدية الكروان » ص ٧٥ .

وفيه منك دليل	على المودة حسبى
ألم أنل منك فكرة	فى كل شكة ابرة
وكل عقدة خيط	وكل جرة بكرة
هناهم مكان صدرك	هنا هنا فى جوارك
والقلب فيه أسير	مطوق بحصارك
هذا الصدر رقيب	على الفؤاد قريب
سليه : هل مر منه	إلى طيف غريب
نسجته بيديك	على هدى ناظريك
إذا احتوانى فأنى	مازلت فى اصبعيك

فاللغة البسيطة لم تطغيا على التأويل الشعري ، بل ربما ساعدتا على وضع هذا التأويل فى إطاره المناسب ، والذي يتأمل اللقطة الواقعية يجدها قد ذابت ، فليس هناك « حدث » بالمعنى النثرى ، أكثر من وضع الصدر وأهدائه ، ولكن التأويل الشعري ينفذ إلى التفاصيل الدقيقة ، فيوردها مشفوعة بما يقودها إلى بؤرة مرسومة ، فتتحول كل لقطة إلى دلالة على الحب ، حتى شكة الابرة وعقدة الخيط ، وتتحول وظيفة الصدر « العملية » التى لا نفكر إلا فيها ونحن نرتديه كل يوم وهى جلب الدفء ، إلى وظيفة أخرى شعرية تنبهنا لها كلمات القصيدة ، عندما يتحول الصدر إلى رقيب على القلب ، لا يسمح بأن يمر إليه من خلاله طيف غريب ، ويحس الشاعر فى الخاتمة بهذا التطمأن الوديع عندما يحتويه الصدر فيدرك أنه

بين « أصبغى » من يحب وهى عبارة مشبعة تجمع فى لقطة واحدة ، خيوط الصدر ، وقلب المحب ، وشكة الأبرة المتوقعة عند المخالفة . وإذا كانت هذه النماذج تبين جانباً من وظيفة « المفردة » السهلة فى بناء القصيدة هنا فإن الكلمة الجزلة ربما لا تحتاج إلى وقفة خاصة فإنها ستشكل معظم النماذج التى سنتناولها عند الحديث عن الصورة والرمز ، وكذلك عند الحديث عن امتزاج العناصر من خلال تناول القصائد الغزلية الطويلة عنده .

لكننا يمكن أن ننظر إلى الكلمة من زاوية ثابتة فى غزليات العقاد وهى زاوية « الصياغة » وقدرة بعض الصيغ على الاقتناع والتجسيد أفضل من غيرها فى مواقف معينة ، وقد أشارت بعض الدراسات النقدية^(١) . عند مناقشة نص من النصوص الغزلية عند العقاد وهو قصيدة « الحسن المحبوب » إلى أن العقاد يكثر ميله فى هذه القصيدة إلى استخدام المصادر مثل الوفاء والحنان والوداعة والرونق ونعومة الطبع والدلال وهى صيغ قد تساعد على التعميم والتجريد فى مقابل صيغ أخرى مثل اسم الفاعل أو الصفة المشبهة قد تكون أكثر عونا على استحضار الصور المحددة كما فعل ناجى فى حديثه فى الاطلاع عن « واثق الخطوة » ، ساهم الطرف ظالم الحسن .. إلخ » وهى ملاحظة جيدة تمتد جذورها إلى ما تعرفه كتب البلاغة العربية من فروق دقيقة بين دلالات الصيغ بعضها والبعض الآخر ، وشعر العقاد فى الغزل نفسه يجيد استخدام هذه الصيغ فى كثير من مواطنه ، ولعل صيغة الصفة المشبهة تأخذ شهرتها ووظيفتها فى استحضار « الصور المحددة » من تردها فى مطلع المقطوعة الشهيرة للعقاد « نفثة » التى وردت فى ديوانه « وهج الظهيرة »^(٢) حيث يقول :

(١) أنظر ، د . حمدى السكيت ، المرجع السابق ، ص ٨٠ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ١٩٨ .

درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد

ظلمآن ، ظلمآن ، لا صوب الغمام ولاعذب المدام ولا الانتداء ترويني
حيران حيران لانجم السماء ولا معالم الأرض في الغماء تهديني
يقظان يقظان .. لا طيب الرقايدا نيني ولا سمر السمار يلهيني
غصان غصان لا الأوجاع تبليني ولا الكوارث والأشجان تبكيني
شعري دموعي وما بالشعر من عوض عن الدموع نقاما جفن محزون
يا سوء ما أبقت الدنيا لمقتبسط على المدامع أجفان المساكين
هم أطلقوا الحزن فارتاحت جوانحهم وما استرحت بحزن في مدفون
أسوان ، أسوان لا طيب الأساة ولا سحر الرقاة من اللأواء يشفيني
سامان ، سامان لاصفو الحياة ولا عجائب القدر المكنون تعينني
أصاحب الدهر لا قلب فيسعدني على الزمان ولا خل فيأسونني
يديك فامح ضني ياموت في كبدي فليست تمحوه إلا حين تمحونني
لقد استجبنا لاغرامات صيغة الصفة المشبهة ، فأوردنا هذه المقطوعة
الجميلة كاملة ، لأنها تمثل نفسا شعريا خالصا ، كثيرا ما لجأ إليه العقاد في
قصائده الغزلية ، ولكن علينا أن نقاوم الآن رغبة ملحة في تحليلها والوقوف
أمامها ، لأنها لا تدخل في الاطار المنهجي الذي اخترناه لنصوص هذا
البحث وهو القصيدة الغزلية .

على أنه يمكن العودة إلى قضية « الصيغة » مرة أخرى من خلال قدرتها
على الاقتناع الشعري ، وفي هذا الاطار فريما نجحت الصيغة في الاستدلال

والوصول إلى محور القصيدة والهدف الذى تسعى إليه . أكثر مما تنجح فقرات متتابعة من الاستدلال العقلى سواء تم ذلك فى صورة نثرية منطقية ، أو فى صورة شعر استدلالى مفكك العناصر ، ولنأخذ مثالا على ذلك ، واحدة من الأفكار الفلسفية ، التى تقف وراء كثير من القصائد الغزلية ، وهى فكرة « ثنائية » الأشياء فى الكون وسعى كل جزء إلى تحقيق كماله وذاته من خلال الالتحام بالجزء الذى يضارعه ويناضره ، وهو واحد من الاسرار الدافعة وراء شوق المحبين كل إلى الآخر ، وهذا المعنى يتردد كثيرا فى قصائد العقاد الغزلية سواء من خلال طرح الفكرة شعرا ، أو الإشارة إليها فى مقدمات بعض القصائد أو هوامشها ، ولكن هذه الفكرة ذاتها تسعى فى إحدى القصائد إلى أن تلبس للتعبير عنها ثوبا لغويا بسيطا هو صيغة التثنية فى اللغة ، التى تختار لها موضعا فريدا هو القافية التى هى أوضح أنغامها صوتا ، ثم تختار كذلك صيغة فريدة هى صيغة المثنى فى حالة النصب والجر ، حيث يبدو ذلك الايقاع المتميز للياء الساكنة ، وقد سبقتها فتحة كأنها تصعد إليها ، وتلتها نون مكسورة كأنما تستريح من حركة الصعود تلك تستقر على ذلك الحرف الأنفى المنغم وتظهره ، والصيغة الموسيقية للمثنى المنصوب والمجورور على هذا النحور تبدو منفردة لا تلتبس بصيغة أخرى فى اللغة ، بخلاف صيغة المثنى اذا كان مرفوعا فإنها يمكن أن تختلط نهايتها الساكنة من الناحية الموسيقية مع نهايات أخرى كنهاية صيغة « فعلا ن » فى الصفة المشبهة مثلا ، ولقد بلغ من تفرد صيغة المثنى المنصوب تلك فى اللغة العربية أن تصوير من الحدود الفاصلة بين الفصحى وعامياتها المتطورة عنها ، والنثى تهرب فى مجملها من هذه الصيغة المحكمة التى تجمع بين الفتح والياء بما يقتضيه ذلك من تنبه الجهاز اللغوى أثناء النطق ، إلى حركة تميل معها الفتحة حتى

درجات امتزاج العناصر الأولى فى غزل العقاد

تصبح قريية من الباء ومجانسة لها ، ومن ثم تظل صيغة المثنى المنصوب من هذه الزاوية ومن الناحية الصوتية بالذات « نيلًا » لغويا يوحى بمجرد ايقاعه بأن الحديث يدور حول اثنين دون لبس مع أى معنى آخر من معانى اللغة^(١) .

حين نستحضر هذه الشحنات القوية التى تكمن فى هذه الصيغة ، ندرك إلى أى مدى يحدوها التوفيق فى الاستدلال الشعري على قوة المزج بين الحبيبين فى المقطوعة التالية من ديوان « أشجان الليل » والتى تحمل عنوان « أتعلمين ؟ »^(٢) .

أتعلمين بسر بين نفسين أقوى من الحب فى جميع الشتيتين
أتعلمين بحسن فى مطالعة أجلى من الحسن مجلوا لروحين
أتعلمين بشئ كامل أبدا أتم من عالم فى قلب صبيين
أن السموات والأرض التى ضمنت خليفة الله فى ثوب الجديدين
لفى انتظار هواناكي تلوح لنا فى خير ما أشرقت يوما لعينين
حسب الهوى ألفة القلبين وحدهما فكيف لو تم فى روحين حريين
أن المقطع ليشع بقدرته على تحقيق على الامتزاج فى الحب ، ومفتاحه الرئيسى الذى أعطاه هذه القدرة ، هو الصيغة اللغوية التى لجأ إليها الشاعر ، فأغنته وحدها عن كثير من ألوان الاستدلال والاستنتاج ، وساعدت مع العوامل الفنية الأخرى على تحقيق الصهر والاندماج .

(١) حول بعض القيم الأخرى للتعبير بالمثنى فى الشعر ، أنظر كتابنا : فى النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، مبحث ، القصيدة المعاصرة بين الاستقلال والانتماء ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٨٨ .

(٢) ديوان العقاد ، ص ٣١٥ .

هنالك اتفاق على أن الكلمة في الفن لا يقصد منها الافهام وأداء المعنى فحسب ، وإنما تتجاوز ذلك إلى الإيحاء والظلال ، وهي مقولة قد لا تحتاج إلى كثير من النقاش ، وقد سبق أن اقتبسنا رأياً للعقاد في مناقشة نعيمة يقترب من هذه النقطة ، ومن هنا فإن الثابت أن ظلال الكلمات يمكن أن تنجح بالنص في آفاق عالية ويمكن أن تهبط به إلى مستويات دنيا ، وتكون عاملاً يساعد على اضاعة كثير من الجهد الذي بذله الفنان في بناء عمله .

وإذا كانت قصائد العقاد الغزلية قد حظيت بمئات الكلمات ذات الظلال المجنحة ، فإنها قد اشتملت كذلك على بعض الكلمات التي قد تفتق ظلالها حائلاً دون تجنيح البيت أو المقطوعة ، ولقد سبق من قبل أن أشار الدكتور مندور ^(١) إلى كلمة « عقيرة » في قول العقاد عن أغاني الطائر .

هن اللغات ولا لغات سوى التي رفعت بهن عقيرة الوجدان

وكذلك وقف الدكتور السكوت ^(٢) أمام كلمة « قفاك » ، في قصيدة « عام ثان » حين قال يخاطب العام المنصرم بعد أن منحه من السعادة ما كان يريد:

دارت بروجك والهوى يخطو وتتبعه خطاك

وحمدت وجهك مقبلاً ومضى فلم أنعم « قفاك »

ويمكن أن نضيف إلى هذه الوقفات كلمات أخرى تحمل ظلالاً قد تبتعد بالمعنى عما يريد مثل قوله في نونية الحب الأول ^(٣) يخاطب المحبوب :

(١) د . محمد مندور ، المرجع السابق ، ص ٥٩ .

(٢) د . حمدي السكوت ، المرجع السابق ص ٨٧ .

(٣) ديوان العقاد ، ص ٤٧ .

درجات امتزاج العناصر الأولى فى غزل العقاد

يا أملح الناس هلا كنت أكبرهم روحا فيتفقا روح وجثمان

فأيا كانت صحة الصياغة اللغوية فى دلالة الجثمان على الجسد ، فإن اللغة قد درجت على ربط الجثمان بالميت وما يرتبط به من اشعاعات لا بالمحبوب المتوهج الممتلئ حياة .

وفى مقطوعة رقيقة فى ديوان « وهج الظهيرة »^(١) تحمل عنون « درج الحب » يتحدث الشاعر عن وصل محبوبه ويتمنى منه المزيد ، وكلما تحققت أحلامه زاد ظمأ ويعجب كيف كان يرضى بالقليل من قبل فيقول :

قبلته فتجددت عللى	غير التى داريت من عللى
الآن أطمع أن أكون له	ويكون اذ يمسى ويصبح لى
وأكاد أشفق أن تراعىه	حرصا عليه شوارد المقل
فى القلب شيطان يقول له	زد كلما أوفى على أمل
بالوكف لا نرضى فواعجبا	كيف ارتضيه أمس بالبلل

وواضح أن ختام هذه المقطوعة الجميلة بكلمة مثل « البلل » باحائها الجانبية المتعددة ، لا يخدم المعنى الشعري ، أيا كانت درجة الدقة القاموسية فى دلالة « البلل » على درجة من درجات المطر الخفيف .

وهو فى موطن آخر يتحدث عن محبوبه الطاهر الذى يحبه مخلصا فيقدم هذه الصفات من خلال نفى أضدادها ، فيبدو وكأنه يسئ إلى المحب أكثر مما يحسن إليه ، يقول^(٢) .

(١) المرجع السابق ، ص ١٦٨ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

ضاق الغضاء بما يحويه من فرح فكل ما فى قضاء الله فرحان

إلا المحب الذى لاحبه دنس ولا مودته خب وادهــــــــــــــــان

نفاه عن عرس الدنيا شواغله أن الحداد عن الأعراس شغلان

فلاشك أن معانى الدنس والمكر والملق ، حين تنسب إلى المحب ولو على سبيل النفى فإنها تسمى إليه وإلى البناء الشعري ، وقديما تنبه القدماء إلى أن مما يعاب ، أن يقال : هو غير بخيل والأولى هو كريم ، وكان بشار فى نقاشه المشهور مع أحد شعراء عصره ، يعيب عليه قوله :

ألا انما ليلي عصا خيزرانه اذا غمزوها بالاكف ثلثين

ويذكره أن مجرد ذكر العصا يوحى بالجفاف ، ولا يغنى عنها أن تأتى في أعقابها كلمة أخرى توحى بالليونة مثل « خيزرانة » ويقدم النموذج لتلافى الكلمة غير الموحية فيذكره بقول شاعر سابق :

اذا قامت لحاجتها تثنت كأن عظامها من خيزران

فيأتى معنى الليونة دون أن تعكر صفوه كلمة موحية .

ربما يتصل باختيار العنصر اللغوي ومدى تأثيره على مناخ قصيدة الغزل ، لون الضمير^(١) ، الذى يختاره الشاعر فى مخاطبة من يحب ، ولأن اللغة الشعرية لا تعتمد إلى الافهام فحسب ، كما سبق أن أشرنا ، ولأن لها طواعية فى الحركة لا تعرفها اللغة النثرية ، فإن المعنى البسيط الذى يؤديه رجل معين لامرأة معينه ، حين يقول لها فى لغة النثر « أنا أحبك » بضمير

(١) لمزيد من التفصيل حول « الضمائر » ودورها فى بناء الأسلوب أنظر كتابنا « دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة » ، ص ٩٨ ، وما بعدها ، مكتبة الزهراء - القاهرة ، سنة ١٩٨٤ .

درجات امتزاج العناصر الأولى فى غزل العقاد

المتكلم المفرد والمخاطبة المفردة ، يمكن أن يؤدى فى لغة الشعر بتسامح أكثر من حيث الأفراد والجمع والتذكير والتأنيث ، فيقال « أنا أحبك » بضمير المخاطب المذكر بدلا من المؤنثة ، وذلك عرف ربما كانت تلجأ إليه اللغة فى البداية للتنمية والاختفاء ، ولكنه أصبح عرفا فى اللغة الشعرية للمحبين وامتد إلى خلع صفات المذكر على المؤنثة تمويها وتلميحاً ، ومن الممكن كذلك أن يتم توجيه الخطاب على أنه بين جمعين لا مفردين ، فيقال « نحن نحبك » لكى تختفى المحبوبة فى الحى ، ويختفى المحب فى القبيلة ، وتنمو المشاعر فى سياج من الكتمان ، وعندما يقول المتنبى مثلاً :

يا من يعز علينا أن نفارقهم وجداننا كل شئ بعدكم عدم

فإنه لم يحدد : من الذى يقصده فى « علينا » وفى « نفارقهم » وظل المعنى مستساغاً وطيباً ، لكن شبكة التبادل بين الضمائر المختلفة فى الشعر يمكن أن تمتد إلى أبعد من هذا من الناحية النظرية ، فهل يمكن أن يكون الأول مفرداً والثانى جمعا ، فيقال « أنا أحبك » على معنى « أنا أحبك » بكسر الكاف ، أو أن يحدث العكس ، فيقال « نحن نحبك » على معنى أنا أحبك^(١) ؟ ، وهل الشاعر حر حين يختار نمطا من أنماط شبكة الضمائر المتاحة أمامه فى قصيدة معينة أن يغيره فى نفس القصيدة ، فيقول لمن يحب مرة « أنا أحبك » ، ومرة « نحن نحبك » أو « أنا أحبك » وهكذا ؟ وما الاثر الذى يمكن أن يتركه نمط من هذه الانماط على مناخ القصيدة ترفعا أو تواضعا أو صلابة أو انسيابا ؟ اننى قد لا أملك أجابة حاسمة على هذه التساؤلات ، على افتراض أن لها أجابة حاسمة ، لكننى سأكتفى بإيراد

(١) حول معنى « أنا » فى الشعر ودلالاتها ، أنظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٨١ ، ما بعدها .

درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد

قصيدة واحد وفي مقطع واحد يرينا أن الحب لبس ضمير المتكلم المفرد
خمس مرات ، وضمير المتكلم الجمع ست مرات ، وأن المحبوب ألبس ضمير
المخاطب المفرد عشر مرات ، وضمير المخاطب الجمع أربع مرات وكل هذا تم
على طريقة الانتقال الحر دون تقيد بنظام معين ومع هذا فيبقى أن المقطوعة
أسرة عذبة النفس .

* * *

يحتل التعبير بالصورة ، مكانا متميزا في غزليات العقاد ، شأنها في
ذلك شأن كل شعر جيد ، ويزيد من عمق هذه الصورة والهدف الذي ترمى
إليه ، وهي فلسفة عدها العقاد ركنا ركينا في مذهبه ، وهاجم الصور التي
حين ترد إلى أصلها لا ترد إلى أبعد من الحواس والتي لا يزيد همها عن
تشبيه شئ أحمر بشئ أحمر مماثل له فلا تزيد الحياة حياة ولا النور نورا ،
ونصوصه النقدية في هذا المجال مشهورة في « الديوان » وفي « شعراء مصر
وبيئاتهم » وفي مقالاته المتفرقة في الادب والنقد .

وهذا الإيمان النقدي العميق يسانده تطبيق شعري نشط يلجأ غالبا إلى
الصورة ، لأنه يدرك أن لقطة واحدة تفضل عشرات الصفحات المحبرة من
الكلام المجرد ، وقديما كان العقاد نفسه هو الذي قال في تفضيل الشعر عن
القصة ، أن بيتا واحدا مثل قول القائل :

وتلفتت عيني فمذ بعدت عني الطلول تلتفت القلب

قال أن هذا البيت يفضل عشرات الصفحات من قصة مكتوبة ، وهل
امتناز هذا البيت إلا بأنه بنى على الصورة من أوله إلى آخره .

ولاشك أن اقتراب العقد نفسه من دراسة الفنون الجميلة ومجالاتها المختلفة وطرائق التعبير فيها ، جعله يزداد ادراكا لقيمة التعبير بالصورة باعتبارها اللغة المشتركة بين كثير من الفنون الجميلة ومن بينها الشعر ، ولقد تحققت لديه هذه الرغبة فى الجمع من خلال « الصورة » بين الشعر والرسم ، فى واحد من مواقف حياته المؤثرة ، فلقد مر العقد فى تاريخه العاطفى يوما بازمة كان مبعثها حسناء خانت مودته ، ولم يجد الشفاء من أزيمته تلك إلا من خلال « صورة » رسمها أولا شعرا ، ثم رسمها لها صديقة الفنان صلاح طاهر لوحة ظل يحتفظ بها العقد فى حجرته طوال حياته ، يقول العقد بعنوان : « حرمان أو عطاء » فى ديوان ربحى الأربعين^(١) :

مائدة كم بت اشتاقها القيت فى صفحتها بالذباب
أرحتنى منها فقد عفها فليس فيها مورد مستطاب

ولقد رسمت ريشة الفنان صلاح طاهر ، البيت الأول فى صورة طبق شهى من الحلوى وقد حط عليه الذباب ، وترك البيت الثانى يردده العقد وهو يتنفس الصعداء والتطهير كلما ألقى نظرة على اللوحة المعبرة المعلقة فى حجرته . وتتخذ الصورة أبعادا مختلفة فى قصيدة العقد الغزلية ، فأحيانا تكون لقطة ثابتة مثل اللقطة السابقة للحلوى والذباب ، وأحيانا تكون لقطة متنامية ، تمتد بنقطة اللقاء بين الموقف المعنوى وما يعادله من موقف تجسدى مصور فيكون النمو بأحدهما نموا بالموقفين فى وقت واحد ، ولننظر إلى هذه اللقطة التى يتجسد فيها معنى الشك وبواعثه من خلال المعادل الصورى ، يقول فى قصيدة إلا م التجنى^(٢) ؟ فى ديوان أشجان الليل :

(١) خمسة دواوين للعقاد ، ص ٣٥٤ .

(٢) ديوان العقد ، ص ٣١١ .

درجات امتزاج العناصر الأولى فى غزل العقاد

هبينى امرأ فى قبلة الوحى قائما طوال الليالى قانتا يتجهجـد
رأى قبسا يعتاده ثم أطبقت عليه ستور فهو لا يتوقـد
ونادى ولا من يستجيب نـداءه وضل ولا من فى الدياجير يرشد
ألا يعتريه الشك والشك قاتل ؟ ألا يحتويه اليأس واليأس ملحد ؟

والطريق الذى سلكته الصورة فى نموها لافلت للنظر ، فقد بدأت من أبعد نقطة متخيلة ثم أخذت تزحف رويدا رويدا حتى التحمت بهدفها ، فحين يتعلق الأمر بالشك لا يرد على الذهن للوهلة الأولى صورة الناسك الذى من شأنه الجنوح إلى اليقين ، ولكن الزحف من خلال بواعث الشك التى تقود الناسك ذاته إلى هذا المال ، ننمى فى النفس فى الوقت ذاته ، فراغ صبر المحب المخلص ونفاذ طاقته .

وأحيانا تتحول الصورة من خلال النمو إلى رمز مستقل لا يمثل الطرف المعنوى فيه إلا الشرارة الأولى ، التى ينطلق بعدها الطرف الحسى ليكبر وينمو ويتحول إلى صورة من لحم ودم . ومن ذلك الرمز للحب بالطفل وهو رمز استخدامه العقاد فى أكثر من موضع فى دواوينه وأصله وشاع بعد ذلك فى الشعر العربى الحديث فى مدارسه المختلفة ، فيقول العقاد فى قصيدة « موت الحب » من ديوان أشجان الليل ^(١) :

غاله وهو صغير قبلما	تكبر البلوى به يوم نسواه
كنت أرجوه ليومى كلمما	عزنى فى مطلع الشمس هداه
كنت أرجوه لليلى كلمما	لجت الحيرة بى تحت دجاءه
كنت أرجوه لأمس ، لغد	رب أمس لك لا ترجو نسواه

(١) ديوان العقاد ، ٢٩٩ .

وهو يعود إلى نفس الرمز ، رمز الطفل المعبر عن الحب ، فى قصيدة أخرى ، حين يقول فى قصيدة « بعد عام »^(١) من نفس الديوان .

خبريني كم من العمر يدوم ذلك الطفل الذى أكمل عاما

خبريني أنت .. إني لزعيم أن يدوم الدهر لايسلو دوما

ولاشك أن هذا الرمز الذى أصله العقاد فى شعره الغزلى قد شاع من بعده واستفاد منه شعراء المدرسة الجديدة ، فكان مصدرهم ، ولم يكونوا فى حاجة إلى العودة إلى الرمزيين الأوربيين ليقتبسوا منهم هذا الرمز كما يرى بعض النقاد^(٢) فى تعليقاتهم على قصيدة « طفل » للشاعر صلاح عبد الصبور ، والتي تنمى نفس الرمز الذى التقطه العقاد من قبل ، يقول عبد الصبور^(٣) :

قولى أمــــــــــــــــات

جسيه جسمى وجنيته

هذا البرــــــــــــــــق

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضنه الأخيرة

ثم احتــــــــــــــــرق

على هذا النحو يتحرك البناء الشعرى فى المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد ، والتي تشكل الجانب الأكبر من قصائده ، معتمدا على وسائل البناء الفنية ، اعتمادا على اللغة فى مستوياتها المختلفة سهولة وجزالة ،

(١) ديوان العقاد ، ص ٣٢١ .

(٢) أنظر : د . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٤٩ دار نهضة مصر ، سنة ١٩٧٧ .

(٣) أنظر ، صلاح عبد الصبور : ديوان الناس فى بلادى ، ص ١٠٠ بيروت ، سنة ١٩٥٧ .

درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد

واستعانة بوسائلها النحوية الجمالية في البناء ، وكل ذلك يساق من خلال الرمز والصورة المجسدة سواء منها ذات اللقطات الثابتة أو تلك التي تتنامى لكي تجسد المعنويات الداخلية ، من خلال المعادل الحسي الخارجي

في هذا الإطار الفني تتحرك المقطوعات الغزلية القصيرة عند العقاد فتشع ضياء وتحلق أحيانا ، وتقتصر عن ذلك في بعض الأحيان ولكنها في كل الحالات ، تصدر عن نفس شاعر كبير .

لم يبق أمامنا إلا أن نقرب من مناخ القصائد الغزلية ذات النفس الطويل نسبيا وهي تلك القصائد التي تخرج من إطار اللقطة الغزلية المحددة ، إلى إطار الحب والجمال الأوسع الذي يشكل فيه الجمال الأنثوي واسطة العقد ، فتبقى القصيدة لذلك غزلية رغم تحليقها في آفاق متعددة .

وهناك رابط قوى يقيمه العقاد في فلسفته وأبداعه الفني معا بين مناحي الجمال المختلفة في الطبيعة ، ومن بينها الجمال الأنثوي ، وهو يجعل العشق من ثم ليس دافعا فحسب إلى التوالد والاتصال الجسدي ، وإنما هو دافع كذلك إلى الإبداع الفني في ذاته ، يقول العقاد في إحدى مقالاته المبكرة التي ضمها في « ساعات بين الكتب »^(١) وكانت بعنوان : « الغزل الطبيعي » : « ليس تأثير العشق بمقصود على العلاقة النسلية بين الرجل والمرأة ، ولكنه يمتد إلى كل غريزة سواء كان لها ارتباط بالشوق الجنسي أم لم يكن ، وربما ملك النفس وتمكن منها ولم يبلغ تأثيره الذوعي عليها . إلا أن يذكى فيها

(١) عباس محمود العقاد : ساعات بين الكتب (المجموعة الكاملة) المجلد الرابع والعشرون ، ص

٣٠٥ ، دار الكتاب اللبناني ، سنة ١٩٨٣ .

الغرائز الغيرية التي تقوم عليها علاقات المجتمع ، وأن ينمى الأنواع النوعية التي تترجم عنها الفنون الجميلة من شعر وتصوير وقناء ، ولذلك كان ~~هذه~~ هذه الفنون ممن لا يستفنون من العشق ، لأن موت عاطفته في نفوسهم يميت أذواقهم الفنية » .

أن ذلك التصور الفلسفى عندما يتحول إلى عمل إبداعى فى القصيدة الغزلية فإنه يعتمد على امتزاج عناصر الجمال الثابت منها والمطروح للتثبت والتفزل ، ومن أجل هذا فإن القصيدة قد تبدو للوهلة الأولى مشكلة من أجزاء مختلفة بعضها يمتد فى عالم الطبيعة أو عالم الحيوان ، أو عالم الطير ، والبعض الآخر فى عالم الجمال الأنثوى ، وليس هذا لجوء إلى ما كان يعيبه العقاد على حافظ من أنه يخلط الأغراض فى قصيدة واحدة ، فكان لديه قطعة من الحرير وقطعة من المخمل وقطعة من الكتان ، وكل منها صالح وحده لصنع كساء فاخر نسجه ولونه ، ولكنها إذا جمعت على كساء واحد فتلك مرقة الدراويش^(١) ، فالعقاد فى هذا اللون من القصائد الغزلية ، كان يستطيع أن يأخذ من خيوط القطع المتلائمة ما يجعله يشكل نسيجه المستقل.

وتختلف درجات استدعاء العناصر الطبيعية من قصيدة لأخرى ، فهى أحيانا تأتى فى صورة موجات مستقلة تأخذ حظها من النمو والتفصيل والتأمل قبل أن تندمج اندماجا طبيعيا فى الموجة المحورية للقصيدة ، وأحيانا تأتى فى صورة لقطات سريعة ، كل لقطة منها تنتمى إلى أفق قابل للنمو فى ذاته ، ولكنها تصب مركزة حول نقطة تلاقى القصيدة ، ومن هذا النوع

(١) أنظر فى تفصيل هذه القضية ، د . أحمد مكيك : تطور الادب الحديث فى مصر ، من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية ، ص ١٥٢ ، الطبعة الخامسة ، دار المعارف ، سنة

درجات امتزاج العناصر الأولى في غزل العقاد

الأخير ، تأتي هذه اللقطات المركزة في قصيدة « اليقين » من ديوان « أشجان الليل »^(١) حيث يتيقن المحب بعد فترة وتردد ، أن الهجر قد وقع ، فتتلون الأشياء جميعها أمامه بلون اللحظة التي يحسها ، وتسعى العناصر جميعا لتحاوره أو يحاورها :

سل الصبح كم ماريته كلما بدا ولم يبد فيه ذلك الوجه حاليما
سل الليل كم جافيته كلما سجا ولم أرتقب فيه الحبيب الموفيا
سل النيل كم أنكرته كلما جرى ولم ألق فيه ذلك الحسن جاريما
سل الدار كم ناشدتها القرب راجيا وأرهفت في أنحائها السمع جاريما
وتطلبه منى جفون تعبرودت على البعد أن تلقاه في الحى آتيا
سل الروض مطلولا سل القفر صاديا سل النجم لماحا ، سل البدر ساريا
فالعناصر التي أتت إلى محور القصيدة بعضها يباين بعضها في طبيعة ما يعطيه من الأحاسيس الأولى ومن هذه الناحية ، فإن الصبح يباين الليل ، والروض يباين القفر ، والنيل الجارى يختلف عن الدار الثابتة ، لكن الشاعر العاشق يوجد الصهر بينها من خلال اتخاذ ذاته محورا تتجمع عندها في مأساتها كل مظاهر الطبيعة من ناحية ثم من خلال المواجهة مع هذه العناصر والتي تختلف من عنصر إلى آخر على النحو الذى توضحه الجمل التالية لكم (الخبرية) في الأبيات فالصبح إذا بدا يعاريه ، والليل إذا سجا يجافيه ، والنيل إذا جرى ينكره .. إلخ وهكذا يستطيع الشاعر أن يحول درجات التباين إلى درجات التحام في لوحته الغزلية التي تساعد على تثبيتها عناصر الطبيعة .

(١) ديوان العقاد ، ص ٢٣٦ .

فى بعض القصائد العزلية^١ تستقل العناصر الجمالية إلى حين . ثم تقدم نفسها وقد اكتملت إلى العنصر الرئيسى وهو عنصر الحب والجمال الأنثوى لكى تزيده تألقا ووضوحا ، وقد تكون هذه العناصر ممثلة فى الجمال الطبيعى من أزهار وأغصان وأشجار ومياه ، وحيوانات وطيور وتلك تقود خطى المشاعر انطلاقا من الجمال العام إلى الجمال الخاص ومن الجمال المتاح إلى الجمال المتأبى ، وقد تكون هذه العناصر متمثلة فى بواعث النشوة الطارئة لكى تخلص إلى الحلم بالنشوة الدائمة ، ويتمثل هذا التصور الأخير على نحو خاص ، فى المزج بين الخمر والحب ، وهو مزج عرفه تراث الشعر العربى ، وتراكمت من خلال مئات القصائد فيه ، طبقات من المتعة على اختلاف درجاتها تقود فيها الخمرة دائما إلى آفاق الحب ، بدءا من تلك التى تعنى بالرمزين (الخمر والحب) مستواهما الظاهرى المألوف ، وانتهاء بتلك التى تعنى بالرمزين مرحلة من مراحل الحب الالهى الصوفى ، ومن ثم فلا غرابة فى أن تشيع نفس الصور فى ديوان أبى نواس وابن عربى ، أو ديوان الأعشى وابن الفارض ، وهى تتيج لكل عاشق أن يصعد بالخمر إلى الدرج الذى يبتغيه .

اتبع العقاد هذا « التكنيك » فى بعض غزلياته ، ومنها هذه القصيدة التى ترد فى ديوان وهج الظهير^(١) بعنوان كأس على ذكرى ، حيث يدور المقطع الأول منها على محور الخمر :

ياندبم الصبوات	أقبل الليل فهات
واقتل الهم بكأس	سميت كأس الحياة

(١) ديوان العقاد ، ص ١٤٩ .

درجات امتزاج العناصر الأولى فى غزل العقاد

ومن خلال هذا المقطع يتدرج إلى السمات المشتركة التى يمكن أن تجمع بين الخمر والمحبيب :

وهى سكر العين باللون سنى اللحمات

وهى سكر الأنف بالعطر ذكى النفحات

وهى فى الكأس وفى النفس أحد النشوات

وبعد أن يستوفى هذا المقطع ويبدو وكأنه عنصر مستقل نما فى ذاته وإن كان قد استطاع أن يشى بما سيئول إليه ، يربط المقطع على الطريقة القديمة فى حس الانتقال بالمحبيب ، فينسج من كلمة « هات » التى كانت قافية البيت الأول ، مفتاحاً يربط بين المقطعين :

هاتها واذكر حبيب النفس يا خير ثقاتى

ودع التلميح واجهر باسمه دون تقاة

صفه لى صفه وما كان بمجهول الصفات

غير أنى أمتع السمع بحظ الحدقات

صفه فى قلبى لو استكطعت وترجم زفراتى

والمقطع من خلال هذا يصب فى المحور الرئيسى وهو الغزل ، من خلال التمهيد بالخمير بما يؤدى إليه من تحليق ، والشاعر يستعين بالمداخل الكلاسيكية فى تفضيل وصف الجهر على وصف السر ، وامتاع الأذن بلذة السماع والعين بلذة النظر ، وهو معنى مألوف فى مثل قول أبى نواس :

ألا فاسقنى خمرا وقل لى هى الخمر ولا تسقنى سرا اذا أمكن الجهر

وهو عندما يخلص إلى قلب المقطع وقد تخلص من صور الخمريات أو مزج بينها وبين الغزليات على النحو الذي رأيناه في اقتباسه معاني أبي نواس في الخمر والباسها للمحبوب ، يندرج الشاعر من هذا إلى طرح مجموعة من الصور التجسيدية للمحبوب وهي صور تطرح على مستويين تعبيريين ، أولها يطرح من خلال الصور الإنشائية فتتوالى أربعة أبيات ذات مفتاح إنشائي واحد :

أترى ألبق منه في اصطلياد المهجات

أترى أملح من خطراته في الخطرات

أترى أصبح من خديه بين الوجنات

أترى أعدل من قامته في الصعدات

ولعل الذي يمكن أن يلاحظ على الصور مع جمالها ، أنها مستمدة جميعا من موروث ثقافي ، أكثر مما هي مستمدة من تأمل في محبوب بعينه ، وهي تتوالى كالصور المستعارة المألوفة ، تبدلوعين القارئ وكأنها صور بلاستيكية ، أو صور « موديلات » تقدم المقاييس النموذجية في الجمال ، أكثر مما تقدم نموذجا حياً له ، والعقاد نفسه أشار مرة إلى فكرة « النموذج المثالي » في الجمال الذي يتعلق به الهوى في ذاته ، لدرجة تتداخل معها الرؤية في عين الشاعر فهو يقول في إحدى قصائده^(١) :

أهواه أم أهوى خيالا تعلقت به نظرتي في صفحة القدماء

ثم تأتي بعد هذه الموجة من الجمل الاستفهامية الانشائية ، موجة أخرى

(١) ديران أشباح الأصيل ، ص ٢٧٣ .

صفه بل أمسك فقد هاجت عليه حركاتى
جمع الوجد بأشجانى وضافت أزماتى
هاتها صرفا وأغرق فى طلاها حسراتى
عوضا عما يؤاتى من هوى أو لا يؤاتى

وعلى هذا النحو لا تبدو العناصر المختلفة فى القصيدة وكأنها أجزاء من
رقع الدراويش ، وإنما تبدو وقد تداخل النسيج فيها وأصبح لها « ماء » واحد
يمهد كل عنصر فيه لتاليه ويحمل أصداء سابقة وتتكون للقصيدة من ثم وحدة
خاصة ، فلا هى تنتمى للعناصر الأولى ولا هى تنفصل عنها ، وإنما تصهر
العناصر جميعا لتشكّل منها عنصرا جديدا هو القصيدة ، وذلك جزء من عمل
كيمياء الشعر .

كيمياء التعبير والتصوير

في شعر

محمود حسن إسماعيل

كيمياه التعبير والتصوير فى شعر محمود حسن إسماعيل

« دعونى أغنى »

فإن الغناء طريقى إلى كل سر بعيد
خلقت لأرتاد روح الحياة
واستل أعماقها للوجـــــود
ومهما سرى قلبى السائـــــرون
فإنى على كل خطو جديد «

محمود حسن إسماعيل

ربما كان هذا المفتاح الشعرى الذى تبدأ به قصيدة « الضباب الأخضر » يصلح مدخلا هاما إلى عالم التجربة الشعرية الخاصة عند محمود حسن إسماعيل ، فهو من بعض الزوايا يركز على رؤية « الشاعر » لدى المغامرة المنوطة به ، وعلاقة ذلك المدى بالتراكم الإبداعى لمن سبقوه والواقع أنه إذا كان ذلك المدى يتعلق بالعزف الجديد على لحن قديم ، أو بإعادة الصياغة لمعان مألوفة متروكة ، أو حتى بصب مشاعر جديدة فى رمز معهود ، فإن إحساس « الشاعر » قد يتولد بأن كثيرا من ثمار الغاية قد سبقه إليها أسلافه ؛ وقد تنطلق شكواه من ضيق مجال الحركة « هل غادر الشعراء من متردم ؟ » أو يتولد لديه إحساس بأنه يستعير ثيابهم : « ما أرانا نقول إلا معاراً » !

لكن هذا المدى الشعرى عندما لا يكتفى بأن يفتش عن حاجته خارج الذات الشاعرة ومن خلال التراث الإبداعى المتراكم ، وإنما يوجه المسار إلى

« الأسرار البعيدة » ويرتاد روح الحياة ذاتها لكى يستل أعماقها ، فإنه يرتاد تجربة لم يخضها أحد من قبله ، مادام هو نفسه لم يخض الحياة من قبل ، وما دام مؤملا لأن يعكس نفسا متفردة لا ترتدى ثيابا مستعارة ولا تخاف من أن يكون الطريق قد تم ارتياده : « ومهما سرى قبلى السائرون ، فإننى على كل خطو جديد » ومن هذا المنطلق يستطيع الشاعر الجيد أن يجعلنا نحس بأن تيار الحياة كمجرى النهر المتدفق لا نستطيع أن نغمس يدا فيه مرتين أبدا على حد تعبير مارسيل بروست ، على حين يجعلنا الشاعر الأقل جودة نحس أننا أمام بركة من الماء الراكد الذى غمست فيه آلاف الأيدي من قبل وتركت فيه جانبا مما تحمله من خير أو شر .

ولعل محمود حسن إسماعيل كان من أكثر الشعراء المعاصرين دورانا حول كنه تجربته الشعرية وتصوره لأبعادها وأسلحتها ومداها بل وتفردا وهو منذ لحظة مبكرة فى تجربته الشعرية كتب سنة ١٩٣٧ م يقول^(١)

غبرى يسوق الشعر فضل بلاغة

وأنا أفجر فى منابحة الدما

ومادامت البلاغة ليس هدفه المعلن على الأقل وإن كان أحد أجنحته فى رحلة العودة بعد اكتشافات الغابات البكر ، فهو فى حاجة لأن يتدرع فى رحلة الذهاب بوسائل النفاذ والتوغل والتجاوز ، ويتزود بشئ قريب مما كان يتحدث عنه الشاعر الفرنسى رونساو فى القرن السادس عشر عندما يكتب عن الشعراء قائلا :

(١) قصيدة أنا شاعر الوادى ، ديوان هكذا أغنى ، دار المعارف ١٩٧٧ م . ص ١٦٤ .

كيميا. التمييز والتصيير في شعر محمده حسن إسماعيل

عندما تخف من الذرات الإنسانية أرواحهم

ويعبئهم ذلك الغضب المقــــــــــــــــــــدس

رتطهرهم الصلوات ... يخفون إلى كل الآفاق

وشاعرنا يتحدث بدوره عن نايه الذى له فى كل صدر درب وعن قدرته
على أن يجوس داخل ألفاف التيه لكى يفجر الموج ويعصر الأسرار فى
الكنوس وأن المدى الذى يبلغه من صحارى الغيوب تجهله الريح وهو مدى
لا شاطئ له^(١) :

ريابى على النفس ، نفس تطل

وتصفى وتعزف هم النفوس

ففى كل صدر لنا يــــى دروب

وألفاف تيه لديها تجــــــــوس

تفجر أمواجه الموثــــــــقات

وتعصر أسرارها فى الكنوس

مجنحة من صحارى الغيوب

بما يجهل الريح أقصى مداه

فلا فى الفضاء ولا فى الخفاء

لها شاطئ تحتويها رواه

سديم من الوهج المستطير

على كل شئ يؤج الحياة

(١) ديوان قاب قوسين ، الطبعة الأولى سنة ١٩٦٤ م ، ص ٢٤ .

وإذا تجاوز الأفق المعاهد المرسومة ، والرؤى المطروقة ، فلا يصبح الحديث عن التجربة الشعرية ضرباً من الزهو أو الفخر ولا مجرد حديث عن الصدى الذى يحدثه النتاج الشعرى فى المتلقى فإراء الأعمى ويسمعه من به صمم ، ولكنه يصبح استكشافاً وعونا على الاستكشاف فى آن واحد ، ويصبح ترنماً بالآفاق المتوخاة ، ومحاولة لتلوين بعض الأحجار فى المرتقى الصعب الذى صعد الشاعر من خلاله إلى قمم مجهولة ، لا لى يرسم للقارئ خط الصعود « السياحى » المريح ولكن لى يساعده على تحمل عناء لذة الكشف والارتياح ، على هذا النحو يعود محمود حسن إسماعيل إلى الدوران حول البصيرة الشعرية وحقلها الذى تمارس من خلاله لونا من « الفراسة » الشعرية متمثلاً فى قراءة أسرار الوجود والوجوه والنفوذ منها إلى خبايا الصدور ، وإذا كان دستوفسكى يلذ له أن يتأمل فى وجوه العابرين وأن يحاول أن يقرأ ما يمكن أن يدور وراء كل وجه من أحاسيس متفردة يجعلها خميرة لتجربته القصصية ويقول عبارته المشهورة^(١) : « كنت مولعاً بأن ألحظ السائرين فى الشوارع وأتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحبون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم » فإن محمود حسن إسماعيل كان لديه إحساس بأبعاد تجربته على نحو قريب حين يقول^(٢) :

دهور توات والرباب على يدى

وأعزف للإنسان سر تميتمتى

(١) أنظر النقد الأدبى الحديث ، غنيمى هلال ، طبعة ثالثة ، ص ٩٠ .

(٢) قاب قوسين ص ٩٨ ، ٩٩ ، وأنظر كذلك قصيدة « صحراء العجائب » فى الديوان نفسه وهى قائمة

على فكرة « الفراسة » مجال للتجربة الشعرية .

كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل

وأستل من تيه الوجوه ضلالها
وما دققته في سراب الخديعة
أغوص بها حتى يذوب شفافها
وأنقذ حتى في جنور الغزيرة
ومهما تلوت نظرة أو تخالست
رميت لها صياد كل خبيثة
ودرت حوالها وطرفى ساكن
يجوب زوايا النفس في كل نظرة
فما فاتنى وجه ، ولو كان زاده
من التيه ، ليل غارق في سكينه
ولا فر عني من سمعت بوجهه
عزيف الرياح الهوج فوق الظهيرة

وإذا كانت أشعة التجربة الشعرية تمثل ضوءا كاشفا يحاول الشاعر في وعى توجيه مساره وهو يتأهب في رحلة الذهاب ، قبل أن تتخلق وتكتسب على يديه عناصر البناء الشعري في رحلة الإياب كما سنرى ، فإن منبع التجربة ذاتها يظل غامضا لديه ، ولحظة رضاها يظل هو طوعا لها قبل أن تنبثق فتكون طوعا له ، والشاعر كثيرا ما يدور حول منابع تجربته سواء في المقدمات النظرية لقصائده ، أو خلال القصائد ذاتها ، وكثيرا ما يتحدث عن موجات الفتور أو الأفول أو الانبثاق التي توجه العلاقة بينه وبين لحظة الإلهام وهو في حديثه عن منابع اللحظة لا يكاد يختلف كثيرا عن فكرة أفلاطون

القديمة في أن الشعراء كائنات تتقمصها أرواح علوية فتعلمي عليها ماتريد
دون أن يكون للنزوات الشاعرة كثير من الطرح في استقدام اللحظة ، في
مقدمته لقصيدة « سيف الله »^(١) يكتب الشاعر : « أصغى الشاعر لهمس
الضياء على قبر الإمام على رضى الله عنه في زودة للنجف الأشرف بالعراق
... فسمع هذه الترنيمة وألقاها ... في مساء اليوم نفسه » وهو قريب المعنى
الذى يفيض عنه شعرا حين يقول^(٢) :

ولا سجوة في مهب الخيال

يغنى بها ما تلقفتُ

نشدت السكينة في كل جمر

على وتر القلب أوقدتُ

ومالى يد فيه إلا صدى

كما تسمع الروح ردتُ

غنائى ، ومنى ومالى سبيل

إليه فانى أتى سقتُ

وإذا كان النقاد قد لاحظوا على مبدأ أفلاطون الشهير في الإلهام أنه
يعكس في وقت واحد شيئين^(٣) : نتيجة قلقه من هذيانهم ، وهو ما دفعه لأن
يخرجهم من نواتهم ويعتبرهم غير مسئولين من ناحية ، ويعكس من ناحية
ثانية لونا من التعظيم لهذه النزوات التى عادت لتوها من زيارة الحضرة

(١) ديوان لايد ، ص ٧٦ .

(٢) السابق ص ١٥٥ .

(٣) La Poesie par J . L. Joubennt . P 33 . Gallimand .

المقدسة إذا كان هذا الانطباع أكدت جانب عدم المسؤولية فيه محاورات سقراط الشهيرة ، فإن شاعرنا يتكئ على جانب الإيجاب وحده التصور القديم ، حين يحفظ للشاعر زمام حمل المشعل في رحلة الاستكشاف التي تعقب لحظة الإلهام ، كما أشرنا من قبل ، إن الشاعر في دورانه حول التجربة الشعرية ، يلتقط لحظة حلولها التي تشبه حلول العافية في البدان بعد طوال السقام فتنتزع الأكفان ويضج الهوى ويولد الفجر ويجنى السحر ويستيقظ الملاح وتنطلق أشعة السفائن ثم يحرق الهشيم الذي لف الحياة ، والصمت الذي دفنها ويأتى العذاب الخالد والألم العظيم الذي يحن له دائما من مر بلحظة الإلهام وسبر غورها على النحو الذي يقدمه محمود حسن إسماعيل في قصيدته « سواقي إبريل »^(١) :

ضج الهوى في بدنى فهل نزع كفى

وسقت فجرا من زمان الحب فوق

أعيني

وجئتني بالسحر والماضى الذى بددنى

ونشوة لم أدر إلا أنها توقظنى

وتطلق الريح لأفاقى وتزجى سفنى

ضج الهوى في بدنى فزلزلىنى واسكنى

واحرقى كل هشيم فى الحياة لفنى

وكل صمت راح فى رماده يدفنتنى

(١) قاب قوسين ، ص ١٥٢ .

ويغرس النسيان في كل تراب ضمنى
سوقى إلى قلبى عذابا خالداً يرحمنى
ويترك الأيام حولى لاهيات المحسن
فلا بها صبح كئيب حائر فى الفتن

وهذه التجربة الشعرية الفريدة غير المستعارة ، إذا كنا نلمح فيها من خلال التحليل هذا الصراع المستمر بين الإرادة والإرادة متمثلاً فى لحظة الإشراف غير الاختبارية متبوعة بمحاولة السباح المهيمنة على الموجة وتوجيه مسارها قبل أن تهيمن هى على الجسد وتطويه ، وإذا كنا نلمح أيضاً فى التجربة لحظة الأقول والانبعاث من خلال النتاج الشعرى لمحمود حسن إسماعيل ، فإن ذلك لا ينبغى أن يصرفنا عن ملمح رئيسى وهام تبوح به قصائد الشاعر نفسه ، وهى شدة الالتحام بين عناصر التجربة التحاماً يكاد يستعصى على التجزئة ويكاد يتهم محاولتها بالافتعال ، وهو التحام يتلاقى فيه اللحظة الإرادية باللمحة الواعية ومسار رحلة الاستكشاف برحلة العودة بوسائل التعبير عنها ، وتبلغ قممتها عندما تلتحم التجربة بالشاعر نفسه فلا نجد ثمة ذاتاً متألمة وموضوعاً خارجياً يتلقى أشعة التأمل ، وإنما نجد « قصيدة » تشكل عالمها الخاص ووسائلها الخاصة ، وتتيح فى كثير من الأحيان أن تبتعد عن التفكير فى العالم الموازى الذى ينبغى أن تقارن به لكى تقاس درجة البعد والقرب ، درجة التشبيه أو الاستعارة ، درجة المماثلة أو المخالفة ، وكأنها تريد أن تتجاوز مرحلة « كانه » أو « ما أشبهه » مجسدة عالماً منفرداً لا يقاس إلى سواه ولا يقاس سواه إليه وهو قريب من العالم المنفرد الذى كان يحلم به المتنبى فى صباه عندما كان يقول :

أعطت منك تشبيهي بما وكأنه

فما أحد فوقى ولا أحد مثلى

وهو العالم الذى عبر عنه كذلك النقد الأدبى الحديث عندما فرق بين العالم الذى يتولد عن الخيال الروائى والعالم الذى يتولد عن الخيال الشعرى ، وقد رصد رولان بارت دراسة لهذه القضية أطلق عليها « استعارة العين »^(١) *Metaphore de l'Œil* ، أشار فيها إلى أن الخيال الروائى خيال « احتمالى » بمعنى أن الرواية قائمة فى أساسها على أن كل ما يروى قابل لأن يحدث ، ومن ثم فهو خيال خجول حتى فى أكثر ألوان الإبداع رفاهية ما دامت لا تجرؤ على التجسد إلا تحت ضمان الواقع وعلى العكس من ذلك فالخيال الشعرى خيال غير احتمالى ، والقصيدة غير قابلة فى أى حالة لأن تحدث إلا على التخوم الحانية أو الملتهية من عالم « الفانتازيا » ومن هنا فإن الرواية تتشكل من التنسيق بين عناصر واقعية صدقوية لكن القصيدة تتشكل من استكشاف الكمون فى العلاقات بين العناصر .

إن هذا التصور الذى قد نعود إلى بعض تجلياته التعبيرية على بناء القصيدة عند شاعرنا ، يتجسد بطرائق مختلفة فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل وعلى نحو خاص فى المرحلة المتأخرة منها ، فعندما تقلع به السفن فإن معايير الرحلة الخارجية والذى يتمثل بالضرورة فى اتجاه الرحلة ، ويتمثل فى مستوى مواز فى طرح التساؤل حول هدف قصيدة أو معناها ، هذا المعيار ينبغى أن ينحى^(٢) :

(١) Roland Barthes *Essais Critiques*. Editions Seuil 1981 . PP . 238 .

(٢) أنظر قصيدة ، سفن أقلعت ، ديوان صلاة ورقص الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٠ .

سفنى أقلت

فلا تسألونى ، فى دروب العباب : أيان تمضى ؟

مثما تشهق الدموع دعوى

أزرف السر من بقيات ومضى

لا فراق ولا وداع !

ولكن حلة من ضفاف بعضى لبعضى !

إن الإطار الخارجى لعالم القصيدة قد تحدد أو فلنقل قد أُلغى ، فى حشد من الصور قصد به الإرباك المتعمد لإطار الخطاب النثرى المنطقى ، فلا جهة ولا فراق ولا وداع ولا نقطة بدأ تقابلها نقطة نهاية ولكنها رحلة من ضفاف بعض هذا « الكل » الملتحم من المشاعر والقصيدة والأداة والعالم إلى ضفاف البعض الآخر ، وفى ضوء هذا المفتتح يتحدد المذاق وعلى المتلقى الذى يتابع الرحلة الغريبة أن يلتزم بالبناء الداخلى الخاص لعالم القصيدة ، وأن يتذكر نصائح « الخضر » لصاحبه فلا يسأل الشاعر عن شئ حتى يحدث له منه ذكرا فجزيئات الرحلة لا تقيم بالضرورة علاقة مع جزئيات العالم الخارجى ، ولكنها تركز على تفجير الكمون فى العلاقات بين عناصرها :

لا شراع ولا سفين

ولكن زورق ، من سماه روحى لأرضى

أطلقته الأحزان من كل شـ

زائرا ، يوقظ اللهيب ويقضى

أنا ملاحه وحادى خطـ

وأنا موجه وعاتى دجــــــــــــــــاه

وأنا فجر حلمه ، وكــــــــــــــــراه

وأنا يقظة حداها هــــــــــــــــواه

فاتركونى

كما تغنت رؤاه ، أتغنى بسرّه ثم أمضى .

إن جانباً من ملامح التشكيل الخاص لعالم القصيدة لا يتجلى من خلال اللجوء إلى اللغة التصويرية وحدها ولكنه يتجلى من خلال البناء اللغوى النحوى الخاص الذى يمكن أن يسعى بكيمياء التعبير مساندة لكيمياء التصوير لكى يشكلوا معاً لحمه البناء الشعرى وسداه ، وكما تقوم الكيمياء فى عالم المادة بالتهدى إلى الوسائل التى يتم من خلالها مزج عنصرين أو أكثر بينهما كمن فى قابلية المزج بين عناصرها قد يكون خافياً على العين غير الخبيرة بالاكشاف الدقيق ، وكما ينتج عن ذلك المزج عنصر ثالث قد لا تبدو للوهلة الأولى علاقة واضحة بينه وبين العناصر التى انبثق منها لأنه يشكل فى ذاته عنصراً جديداً ، فإن لغة الشعر تصورياً وتعبيراً تقوم بهذه المهمة بين العناصر اللغوية أو بين واقعين مختلفين وكما كان يقول أندريه بریتون رائد السريالية : « كلما كانت العلاقة بين الواقعين بعيدة ودقيقة ، كانت الصورة قوية ، وكان لها زخم انفعالى ، وواقعية شعرية »^(١) .

وإذا نظرنا فقط إلى الجملة الإسنادية الرئيسية التى ترد فى المقطع الأخير فى شكل جمل اسمية تتكون من مسند إليه ومسند ، من مبتدأ وخبر ويتحد المسند إليه أو المبتدأ فيها على حين يختلف المسند أو الخبر ، فسوف نلاحظ جانباً من أسرار كيمياء التعبير ، ول نعد النظر إلى هذه الجمل الأربع المتتالية :

A . Breon Premier Manifeste du Surrealisme . Coll Idées . Paris 1963 . (١)

أنا ملاحه وحادي خطاه

وأنا موجه وعاتي بجاه

وأنا فجر حلمه وكراه

وأنا يقظة حداها هواه

فسوف نلاحظ أن البناء هنا يحطم عن عمد أحد أعمدة المنطق النحوي للبناء الثري ، حيث يقتضى هذا المنطق فى حالة الإسناد أن تتم عملية نفى وإثبات متزامنة بين كل من منطوق المسند ومفهومه ، فأنت إذا قلت : هو أبيض فقد قمت بإثبات صفة البياض فى منطوقها للمسند إليه وفى الوقت ذاته قمت بنفى صفة المفهوم وهى السواد عنه ومن أجل هذا فإنك لو قلت هو أبيض كالعنبر لأصدر المنطق حكمه بخطأ العبارة لوقوع التناقض الواضح^(١) فى عالم الواقع ، لكن جمل الإسناد التى معنا تلجأ فى سبيل إحلال عالم آخر محل عالم الواقع إلى مخالفة هذا التصور المنطقى على طول الخط بإثبات المسند وضده فى وقت واحد إلى مسند إليه واحد ، وقد جاء هذا البيان فى سلسلة الصور المتضادة على النحو التالى :

أنا الملاح ← أنا الموج

أنا الدجى ← أنا الفجر

أنا الكرى ← أنا اليقظة

وزاد من حدة التناقض هنا وجود ضمير الغائب : « ملاحه ، موجه ،

(١٢) حول هذه القضية أنظر كتاب : Jean cohen . Le haut Langage . وترجمتنا العربية له قيد

كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل

فجره ، كراه « وارتباطه بتناقضات مكانية كالفوقية والتحتية في الملاح والموج
وتناقضات زمانية كالليلية والنهارية في الدجى والفجر أو الكرى واليقظة ، وكل
هذه التناقضات تصب في مجرى تأكيد خصائص عالم التجربة الشعرية
انفصالا عن العالم الواقعي الموازي .

ولا تقل كيمياء التصريح تأثيرا في عالم التجربة الشعرية عن كيمياء
التعبير ، حيث تتداخل الصور هادفة إلى تنويع الفواصل بين الذات
والموضوع :

سفنـى أقـلعت وما كنت فيها
إنما كان سبـحها في عروقـى
تمـخر المـوج وهو قلبـى
وتجتـاح زئير الـرياح وهو طـريقـى

وحيث تتعاقب الصور لهرواغة بين التجسيد الموهـم بوجود السفينة والملاح
والموج والشاطئ ، والتنويع المتعمد المحطم للإطار ، المفجر لامتزاج البعض
بالكل واللاحة بالدائم :

أنظروها تميد في لجها النشوان
سكـرى تجتـروهمـ الرحيق
نظـرت ، ثم أطـرقت ، ثم سـارت
مـثلما أنهار عاصف في حريق
حررة ، لا تريد شطا ولا تنشد برا

يريد وأد الخفوق

أذهلتها جنانز المـــــــوج

فأرتدت وقالت لكأسها لا تفيقي

واسخري في الرفات ، والموت

وأسقى ثاكلات الرياح ، نوح

الغريق !!

وعلى هذا النحو تتجسد ملامح العالم الخاص للشاعر بوسائله الشعرية
الخالصة ، وتتبدى معنى خصوصية التجربة وتطويع الأداة .

* * * * *

إن هذا التصور الناضج لأبعاد التجربة الشعرية ، والذي بلغ نضجه حدا
جعله يفيض في النتاج الشعري ذاته ، ويدور الشاعر من حوله ، دورانا يلفت
النظر ، وربما أكثر مما يمكن أن تلتقي به لدى كثير من الشعراء العرب في
العصر الحديث ، هذا التصور لم يولد به الشاعر ، ولم يصب مرة واحدة في
نتاجه ، وإنما نضج شيئا فشيئا حتى استقام في المرحلة الأخيرة من حياة
الشاعر على نحو خاص .

وقضية المراحل في شعر محمود حسن إسماعيل ، كانت موضع اهتمام
كبير من الدراسات التي دارت حوله ، سواء تلك التي درست مرحلة زمنية من
نتاجه كما صنع الدكتور أحمد هيكمل^(١) أو تلك التي حللت ديوانا من دواوين

(١) أحمد هيكمل : دراسات أدبية . دار المعارف سنة ١٩٨٠ م ، دراسة بعنوان : محمود حسن
إسماعيل ، وسمات شعره حتى قاب قوسين » وكانت الدراسة قد نشرت من قبل في شكل مقال
بمجلة الشعر ، يونيو ١٩٦٥ م .

كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل

المرحلة المبكرة^(١) ، أو ديوانا من دواوين المرحلة المتأخرة^(٢) أو ظاهرة فنية في النتاج الشعري له^(٣) ، بل أن الشاعر نفسه كان على وعى دائم بهذه المرحلة ، ولم تخل قصائده ذاتها من إشارات متكررة إلى مراحل تجربته المتعددة في مثل قوله^(٤) :

لى مع الأمس حكايات شقيات البلابل
كنت أشدوها دموعا غفلت عنها الثواكل
أنا والكوخ وليل فى نجاح الرق واغل
وزمان أحذب الخطوة من عض السلاسل
بزغ الفجر وشق الدرب فيه بالمعاول
فازحفى فالنور ظمآن إلى موج القوافل
واتبعينى فالغد الأخضر ، فوق الدرب مائل
أو مثل قوله^(٥) :

سمعت به الكوخ تحت الظلام

عويلا من اليأس غفيت

(١) شفيق السيد : دراسة لايد ، دراسة ملحقه بالديوان ، طبعة المعارف ، ١٩٧٧ م .

(٢) على عشرين زائد : ديوان يد « هكذا أغنى » ملحق بالديوان ، طبعة دار المعارف ، ١٩٧٧ م .

(٣) أحمد درويش / الحوار الخلاق مع الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل ، فصل فى كتاب النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة مكتبة النهضة ١٩٨٨ م . ص ٣٥ -

(٤) ديوان قاب قوسين ص ١٥ .

(٥) ديوان « لايد » ص ١٥٦ .

وشلت يد الله طاغوتها

بفجر على النيل قدسته

فناغمت فيه انتفاض الحياة

بسحر من الله ألهمته

وسبحت لما أطل الضياء

ودك الظلام الذى عشته

ولاشك أن من الميسور لمح المراحل الكبرى للتجربة الطويلة المتنوعة من حيث موضوعاتها الأثيرة أو المسيطرة مثل تجربة الريف والفلاح والطبيعة ثم رحلة الحب ، ثم المرحلة الاجتماعية السياسية قبل سنة ١٩٥٢ م ، والمرحلة المناظرة لها بعد سنة ١٩٥٢ م ، ثم مرحلة التصدع النفسى بعد هزيمة ١٩٦٧ م ، وأخيرا المرحلة الصوفية ، ولاشك أن هذا التقسيم العام للموضوعات تتداخل فيه موضوعات أخرى رئيسية مثل الفرعونيات والإسلاميات ، غير أن هذه النظرة إذا كانت تتكىء على تعدد « المضامين » وتطورها فى النتاج الشعرى ، فإنها فى الواقع لا تأخذ من جوانب الخطاب الشعرى إلا أحد جوانبه ، جانب الأفكار وهو ليس جانبه الرئيسى ، فكما كان يقول مالارميه لديجاس : « ليس من خلال الأفكار تصنع القصائد ولكن من خلال الكلمات ^(١) » ، وإذا كان جانب الأفكار قد احتل مكانة هامة فى النقد الكلاسيكى ، للشعر ، فإن التطور النقدى قد خفف من حدة هذه الأهمية من خلال إلحاق القيمة الجمالية للشعر بالقيم السائدة فى الفنون الأخرى كالرسم والنقش والتصوير والصياغة وفى هذا الإطار كان جانب من النقد العربى

١١ . P. 17 . ap . cit . J . Lambert . Poesic

القديم ، لدى نقاد مثل عبد القادر الجرجاني ، سابقا ونافذ النظرة حين ركز اهتمامه من خلال المقارنة مع الفنون الجميلة على جوانب أخرى في الخطاب الشعري ، تضاف إلى جانب الفكرة ، غير أن عصورا لاحقة سوف تشهد نظرات أخرى أكثر تطورا في مجال الربط بين الشعر والفنون الجميلة ، مثل نظرة الشاعر الألماني نوفاليس (١٧٠٢ - ١٨٠١) والتي تلحق الشعر من بين الفنون الجميلة بفن الموسيقى فتتخلص من خلال هذا الإلحاق « الفكرة » إلى حد كبير ، ويتخلص معها جانب الموازنة بين العالم الشعري والعالم الخارجي ، وإذا كان النقد الحديث قد قلل من جانب الاعتماد على عنصر الفكرة في التحليل النقدي للقصيدة ، فإن كثيرا من اتجاهاته لم تلغها من عناصر الخطاب الشعري ، وإنما جعلتها واحدا من المحاور تتوقف قيمته على مدى التنسيق بينه وبين المحاور الأخرى ، وقديما قال الجاحظ « إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها البدوي والحضري ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج ، وكثرة الماء . فإنما الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير »^(١) .

وقد فرق رومان جاكوبسون من بين النقاد المعاصرين بين مجموعة من الوظائف المختلفة للخطاب حين أشار إلى ما أسماه^(٢) بالوظيفة المرجعية للسياق والوظيفة العملية للاتصال والوظيفة التفسيرية للشفرة اللغوية ثم الوظيفة الشعرية للقصيدة معرفا إياها بأنها تهدف إلى توصيل الرسالة كما هي واضحة تركيزها على عناصر الرسالة ذاتها ومركزة على الجوانب

(١) الجاحظ : الحيوان ج ٢ ص ١٣١ .

(٢) Voir R . Jakobson . Essais du linguistique . generale . et . Huit questions de (٢) Poetrique .

المحسوسة للرمز ، لكن هذه الأنماط المختلفة من وظائف « الخطاب » اللغوى من الصعب أن ينفرد نمط واحد منها فى عمل معين - كما يقول جاكسون - ولكن من الممكن أن يغلب عليه فالوظيفة الشعرية ذاتها يمكن أن تتحقق فى أنماط أخرى من الخطاب مثل جانب من المقال النثرى أو زاوية من نكتة طريفة أو حتى فى إعلان تجارى ، والوظيفة السياقية أو المرجعية يمكن أن تتحقق فى قصيدة تنشد هدفا نبيلاً لكنها لا تكون هى التى تعطى لهذه القصيدة قيمتها .

انطلاقاً من هذا المفهوم يمكن أن نلقى نظرة سريعة على مفهوم « التطور » فى شعر محمود حسن إسماعيل فى جانبه اللذين نهتم بهما فى هذا البحث وهما البحث عن رؤية متميزة ومن ثم عن عالم شعرى خاص ، وقد رأينا المرحلة الأخيرة من هذه الزاوية فى صدر هذا البحث ، ثم التطور فى مجال كيمياء التعبير والتصوير وقد أشرنا إلى مانعنيه بهذا المصطلح فى الفقرات السابقة ، وربما يكون من المفيد التأكيد على عدم وجود فصل بين هاتين الزاويتين فى ذاتهما ولا بينهما وبين الجوانب الأخرى فى التجربة الشعرية إلا بالقدر الذى تستلزمه دوافع الدرس والتحليل .

* * * * *

على الرغم من ظهور التميز المبكر فى الرؤية الشعرية لمحمود حسن إسماعيل ، ومن محاولة بعض الباحثين لأن ينسب إليه كل خصائص « الديك الفصيح » التى يتحدث عنها المثل الشعبى ، وهو يتمتع حقيقة بكثير منها ، فإن جانباً كبيراً من خصائص التطور والنمو فى عالمه الشعرى تعكسها قصائده ، وإذا كان الشاعر فى مراحل الأخيرة يجتاز حجب الكلمة وسجف

كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل

الغيوب وقاع الغموض ويصل إلى شواطئ لم تدرکہا الرياح من قبل ، فقد عكست تجربته الأولى إحساسه بوجود حد للرؤية يقف عند تخوم الغموض وباليقين من أن المناطق الغامضة يجب أن يتوقف دونها الشعر فهو يقول^(١) :

تزاحمت حولك الأحزان عاصفة

إذا وفي كدر هدتك أكسدار

لا تسأل الشعر عنها فهي ملحمة

من الأسى غلفت معناه أسرار

صوفية شردت في الصمت حكمتها

فما تفيد أناشيد وأشعار !

ولاشك أن تخوم هذه الرؤية الخائفة من الغموض والمتراجعة بالشعر
دونه ، قد تغيرت تغيرا كثيرا فأصبحت تتجازه دون هيبة ، بل تتحرش به
وتبحث عنه كما أشرنا من قبل ، وكما تتبدى عند التعرض للتجربة الصوفية
على نحو خاص ، وإذا كانت التجربة قد شهدت جانبا كبيرا من استقلال
عالم القصيدة عن العالم الخارجى ، كما رأينا وشهدت من ثم استقلال عالم
القصيدة عن العالم الخارجى ، وشهدت من ثم استقلال صوت الشاعر عن
الأصوات الخارجية حتى عند اللجوء إلى الطريقة الحوارية التي تحولت في
المرحلة الأخيرة من قصائد الشاعر إلى لون من المونولوج الواضح يدور فيه
الحوار مع ذاته ، أو مع الأصوات المتخلفة داخل عالم القصيدة والمنتمية
إليها ، فإن المرحلة الأولى من نتاج الشاعر كانت تشهد امتداد « الحبل
السرى » بين عالم الشاعر والعالم الخارجى ، سواء تمثل في المتلقى والمهم

(١) مكذا أغنى : قصيدة ضجة الروح ، ص ١٥ .

والمحاور الخارجى الموجود أو المتخيل ، أو تمثّل فى الاتصال بعوالم الشعراء الآخرين السابقين عليه ، ويظهر هؤلاء جميعا فى البناء الحوارى الذى يسود فى بعض قصائد المراحل الأولى مثل (١) :

يقولون : سودت الأغاني وبشرها

وأصبحت تهذى باللحن القواتم

وشعرك هدته المأسى وسودت

أغاريده فى الحب بيض التمام

فقلت لهم : لا تكثرُوا اللوم إننى

تحيرت فى كون عجيب المظالم

تعلقتها عذراء يندى حديثها

صفاء تجلى من عفيف المباسم

ولاشك أن أنماطا تعبيرية مثل : « يقولون » و « قلت » تفتح نوافذ على الممرات الحوارية مع العالم الخارجى على حين تقودنا الصيغ المطروقة مثل : « تعلقتها عذراء » إلى نتاج تراث كان مايزال فى مرحلة التمثّل عند الشاعر .

وإذا كانت الفواصل بين العوالم ما تزال واضحة ، فى المراحل الأولى ، فإن أنسب الوسائل التصويرية ، ربما يكون التشبيه الذى يحتفظ لكل عالم باستقلاله عاقدا جسرا من الاتصال بين العوالم ، لا يصل إلى مرحلة « المزج الكيمائى » الذى تقوم به الاستعارة فى مرحلة لاحقة ، وإنما يساعد على

(١) المرجع السابق . ص ٢٣ .

كيمياء التعبير والتصوير في شعر محمود حسن إسماعيل

التأمل المتأنى بين العوالم المستقلة المنفصلة ومن ثم على إعطاء التعبير المنبسط لا التعبير المكثف حول درجات الاتصال ، ولقد تبدو شخوص العوالم وجزئياتها واضحة في هذه المرحلة في مثل قوله^(١) :

كان اختلاج النور فوق حطامها

من الألق الخايب تهاويل واهم

سألت رباها أين بلبك السذى

تغنى طويلا في المروج البواسم

فأطرقت الأغصان حزنا ، وأصبحت

كمرتبك من حيرة الفكر واجم

فما بين اختلاج النور وتهاويل الواهم ، وما بين إطراق الأغصان وحيرة الواجم ، جسور من الاتصال مع الاحتفاظ بالمسافة واضحة ، ومن هنا شاع في هذه المرحلة عند الشاعر تكتيك « تراكم التشبيهات » حين كان يعتمد في إطار مشهد حسى يترجم عن لحظة شعورية يعيشها ، إلى إلقاء الشباك على مساحة واسعة لتتراكم الجزئيات المتشابهة لديه وتتلاحم عناصرها المتباعدة من خلال أدوات التشبيه المتلاحقة وقد يتراكم في الموقف الواحد أكثر من عشرين صورة تشبيهية متتالية تتعاون جميعا على إجلاء صورة مشبه واحد ، ففي قصيدة « أسرعى قبل أن تموت الأغانى »^(٢) يبدو العاشق المحروم الحزين :

(١) المرجع السابق ، ص ٢٥ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٢ .

كالشجا فى اللهاة ، كالموت فى ربيع

الحياة

كرمام القبور ، كالبيدر المهجور ، كالرجس فى جنوب

العصاة

كحفيف الظلام فى أذن الغاب ، كاثم يطيف عند الصلاة

كورود الخريف ماتت على الأيك ومات الشذا على

الورقات

كرفات الأحلام فى عالم النسيان ضاعت بظله أمنياتى

كأنين الغريب فى وحشة الليل كلطم النوادب الثاكلات

كفحيح يريق سم المنايا ، نفحته الحياة فى الكسرات

كنشيع الأيتام ملوا من الدمع ومالوا برعشة الأهسات

وتتوالى الصور على هذا النحو متنقلة بين عالم الحس بدرجاته المختلفة
مرثيا كورود الخريف أو مسموعا كأنين الغريب أو مشموما كرمام القبور أو
لمموسا كالشجا فى اللهاة أو متداخلة حواسه كحفيف الظلام وفحيح بريق
سم المنايا أو مستمدة من عالم التجريد كالموت والرجس والإثم ، وكل تلك
الصور تد مسرعة من أفاق متباعدة لتلتقى فى بؤرة مرآة واحدة وتنعكس
عليها وتحاول أن تلتقى فى مذاقات متقاربة ، وتلك واحدة من الطاقات
الإضافية للعين الشاعرة التى تستطيع من خلالها أن ترى فى أكثر من اتجاه
فى آن واحد ، وهى عين أقرب ما تكون الآن إلى ما اكتشفه العلم من وجود
طاقة خارقة لأعين بعض الكائنات البحرية التى تتمتع بعدسات كثيرة على

كيميااء التعبير والتصوير فى شعر محمود حسن إسماعيل

حدقة العين الواحدة وتستطيع أن ترسل شعاع كل منها فى اتجاه خاص فيخترق بعضها سطح الماء وينفذ بعضها إلى أعماقه وتتجول العدسات الأخرى للأمام والخلف ، ثم ترتد الصور جميعا فى سرعة خاطفة إلى بؤرة العين الواحدة ذات العدسات المتعددة لتستخلص منها اللحظة الضرورية التي تمنحها البقاء وتمنع عنها خطر الفناء ، وكذلك تفعل العين الشاعرة لتدفع عن نفسها عوادي الرتابة والتقليد والعالم المتكرر والرؤية المستعارة .

وإذا كان الشاعر يسلط تكنيك العوالم المتعددة والتشبيهات المتراكمة على « الذات » كما رأينا فى الفقرة السابقة ، فإنه يسلطه أحيانا على « الموضوع » الذى يدور حول التأمل ، وإذا كان يميل أحيانا إلى أن يستقدم أداة التشبيه للربط بين العوالم المختلفة ، فإنه قد يجنح إلى « التشبيه البليغ » الذى تتجاوز فيه العوالم دون أداة رابطة أو فاصلة ، ولكن تبقى العوالم أيضاً متميزة ، من خلال وضوح عنصر المشبه والمشبه ، به وتلك مرحلة وسطى فى الطريق إلى المرحلة الاستعمارية التى تتميز بمزيد من الصهر الكيميائى بين العوالم المتباعدة سعيا إلى صبها فى عالم واحد ، ومن شواهد هذه المرحلة الوسطى التى تعتمد على التشبيهات البليغة المتراكمة ، قصيدة « أنت دير الهوى »^(١) حيث تتوالى عشرين صورة متتالية ، يتحد محور المشبه فيها من خلال ضمير المحبوبة « أنت » وتتناثر حول هذا المحور الصور القادمة من عوالم مختلفة فى الحس والتجريد بدرجات الحواس المختلفة أو المتداخلة ، القريب منها أو البعيد ، من خلال طاقة العين الشعرية ذات العدسات المتعددة التى أشرنا إليها ، يقول محمود حسن إسماعيل :

(١) المرجع السابق ، ص ٧٤ .

أنت نبعى وأيكنى وظلالى

وخملى وجـدى المتسلسل

أنت لى واحة أفى إلهى

وهجير الأسى بجفنى مشغل

أنت ترنيمة الهـوى بشعرى

وأنا الشاعر الحزين المبال

أنت كأسى وكرمى ومدامى

والطلا من يدك سكر محال

أنت فجرى على الحقول ، حياة

وصلاة ، ونشوة ، وتهلل

أنت طيف الغيوب رفرف بالرحمة

والطهر والهدى والتبتل

أنت شعر الأنسام وسوست الفجر

وذابت على حفيف السنبل

وتتوالى الصور على هذا النحو ، مؤكدة ذلك الملمح الذى أشرنا إليه فى وجود درجة معينة من درجات تطور استقلال العالم الشعرى عند محمود حسن إسماعيل ، وتطور الأداة التعبيرية الملائمة .

* * * * *

فى مرحلة لاحقة سوف تتطور عند شاعرنا درجات امتزاج العوالم المتباعدة وتتطور معها فى الوقت ذاته ، الأداة التعبيرية الملائمة ، وسوف تدخل الصورة مرحلة من مراحل التكثيف ، تبتعد شيئاً فشيئاً عن الأرض الواسعة المنبسطة التى كانت تتحوك عليها فى المرحلة السابقة ، وتختار من جزئياتها ما يساعد على تشكيل العالم الخارجى ، من خلال لون من التبرير الذى يتجسد أحياناً فى وجه الشبه أو التمهيد لتقبل العالم الجديد انطلاقاً من تجاور مجموعة من ثنائيات التشابهات ، وتميل البلاغة الحديثة إلى أن تسمى هذا التكنيك ، بنظام « الدائرة الواسعة » فى مقابل الدائرة « الضيقة » Court Circuit - التى تتمتع بها الصورة الشعرية الحديثة التى لا تجنح إلى البسط ولا إلى التفصيل والشرح وإنما إلى المفاجأة والصدمة ، لكى تفجر من أعماق النفس من خلال التجاور السريع والمفاجئ للعوالم المتباعدة ، طاقة شعورية هى هدف القصيدة والشاعر ، ولقد لاحظت بعض الدراسات التى جرت على مسودات بعض كبار الشعراء ، سعى بعضهم خلال عملية الإبداع إلى مزيد من القصر فى محيط الدائرة ومزيد من المفاجأة فى تجاوز العناصر ، فى دراسة حول مسودات الشاعر الفرنسى أبولونير ، وجد أن إحدى صوره تدرجت خلال المسودة على النحو التالى :

١ - الشمس تشرق مقطوعة العنق .

٢ - الشمس هنا مع رأسها المقطوع .

٣ - إنها عنق مقطوع .

٤ - شمس عنق مقطوع Soleil cou Coupe

وأن الصورة الأخيرة هى التى أثبتتها الشاعر فى ديوانه ، بعد أن حذف

الصور السابقة التى تحمل إشارات تبريرية تساعد على الربط المنطقى بين العالمين ، وهو اختيار يحد من النزعة إلى البحث عن مقابل نثرى ، يشرح « الصورة الشعرية ، سواء فى مفهوم الاتصال بين العوالم أو التركيب اللغوى المصاحب ، إن الدائرة الضيقة والتى تكاد تنعدم ، تبدو فى كثير من قصائد محمود حسن إسماعيل فى المرحلة المتأخرة ، نتيجة لتطور مفهوم الرؤية الشعرية ولما ألحقا له من قبل من أنصهار « الذات » و « الموضوع » فى كيمياء التجربة والتصوير والتعبير ، وقد لا تساعد كثير من لوحاته فى هذه المرحلة على الاستجابة لشهية الباحثين عن معادل نثرى ، فى مطلع قصيدة « من التابوت »^(١) نلتقى بهذه اللوحة :

من الجرح الذى ... مازال نهش يديه

إعصار يبعثرنى

وينسخنى بذاتى طيف ذات منه

يخرسنى ويسمعنى

ويجعلنى كمعصية مغلفة بعفو الله

يشفع لى ويردعنى

ويحملنى كتابسوت عتيّ الرفض

يقبرنى ، ونحو ضحاه يدفعنسى

تداخل فى « مهلك » .. وحى تأثر الميلاد يخفضنى ويرفعنى » .

(١) ديوان صلاة ورفض ص ٥٣ .

إن تعتمد الإرباك اللغوي والتصويرى هو سمة اللوحة ، ونحن لا نجد منذ البدء عناصر النثرية ، بل إننا لنفتقد بعض العناصر من الناحية النحوية ، فم منذ السطر الأول تقابلنا هذه النقاط التى وضعت بين اسم الموصول وجملة الصلة ، ولا نجد خبرا لكلمة مازال ، ونجد الأشياء قد تبعثرت وجمعت ، وقبرت ودفعت نحو الضحى ، وادخل فيها الهالك الميت والحى الثائر فى ذات واحدة وفى آن واحد ، وكل ذلك ولاشك يلج بنا فى درجة من درجات الغموض ويبتعد عن مناخ البناء النثرى الواضح المترابط ، لكنه غموض له مسوغاته الفنية وله مفاتيحه التى يمكن أن تساعد القارئ على الدخول إلى عالم القصيدة ، بدلا من محاولة إخراج أحشاء هذا العالم لكى يقدم حوله شرحا مبسطا .

لقد كتبت هذه القصيدة سنة ١٩٦٧ م ، فى أعقاب الشرخ العظيم الذى زلزل ذات الشاعر وعالمه ، وجعل كنزه الذهبى الذى أطال التغنى به منذ ليالى الشرق ومآذن القدس وسعاء بغداد وسحر النيل ، جعل هذا كله يدخل فى دوامة الانهيار والانتكاسة والذوبان والأقول فى جانب من جوانب النفس ، على حين يحاول جانبها الآخر رفض ما يراه والتمسك ببقايا من الخيوط وبلغ الصراع مداه حينما لا يعرف الإنسان من هو ولا معنى « أنا » وهل ما يحمله فى حناياه « ذاته » هو أم وهم من الأوهام :

أقول أنا فيرفضنى

وحين يطل وجه الأمس فى

رؤاه تفزعنى !!

فاسأل نايه المسجور بين يـ

تحترقان من فزع ومن طـروب :

الكلمة والمجهر : دراسات في نقد الشعر

أذاتى، هذه؟

أم أنها الأوهام

ترحمٰنى فترجعنى الى نسبى

فہات النای مخمورا

بصوت الرفض والأحرار والله سب

لعل نسيجه العاتى من القايوت يفرغنى

إن هذا الشرح النفسى الذى أصاب الشاعر بعد هزيمة سنة ١٩٦٧ م ، كانت شقوقه تمتد في أعماق الشاعر ، على مساحات لا تستطيع قصيدة واحدة أن تغطيها ، ولا فترة زمنية واحدة تستوعبها ، وإذا كان الشاعر قد عبر عن جانب من رد الفعل المتناسك لهذه الهزة العنيفة فى مرحلة لاحقة فى قصيدته الطويلة « السلام الذى أعرف »^(١) والتي ترجمت إلى الإنجليزية وألقيت أمام مؤتمر دولى للشعر بيوغوسلافيا سنة ١٩٦٩ م ، فإن رد الفعل الانى على هزيمة ١٩٦٧ م ، أفرز لدى الشاعر مجموعة من الأناث القصيرة المتلاحقة شكلتها رباعية حزينة ضمها ديوان « صلاة ورقص » ممثلة فى قصائد سيناء ومن التابوت ومن رصيف الوجود وجبال الصمود ، قبل أن تتوالى فى الديوان نفسه قصائد أخرى تمثل علو الصوت والممة أشلاء الذات والدعوة إل حركة الجسد ، أو تطوف مجموعة أخرى حول مآذن القدس وأصوات الأذان الذبيحة عليها .

وإذا القينا نظرة على مجموعة الآثار المتلاحقة القصيرة ، فسوف نجد

(١) أنظره السلام الذي أعرفه قصيدة طويلة لـ محمود حسن إسماعيل ، مع ترجمتها إلى الإنجليزية بقلم الدكتور مهدي علام ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ م .

الأداة التعبيرية تتوثب في يد الشاعر لكي تساعد على الوصول إلى جوانب مغلقة في أعماق هذا الجرح ، ولن يتوقف الأمر بالأداة أمام اللجوء إلى الصورة كوسيلة للتقريب أو التجسيد وإنما ستخرج « الكلمة » ذاتها في كثير من الأحيان عن دورها الدلالي أو المعجمي لكي تؤدي دوراً تعزيميا وسحرى ، وهو دور تعرفه اللغة للكلمة وربما تختزنه في الأحوال العادية لمهمة مثل « السحر » عندما لا يريد السحرة من كلامهم إفادة معنى معين بقدر ما يريدون الدخول بسامعهم في طبقة نفسية خاصة والتهيق بهم ومعهم إلى التعامل مع مناخ معين ، ومنذ القديم عرفت اللغة أيضاً نوعاً من التماس بين وظيفة الكلمة السحرية ووظيفة الكلمة الشعرية وليست عبارة مثل « إن من البيان لسحرا » إلا مؤشراً قوياً في هذا الاتجاه ، حين ينزع عنها لباسها المجازى ، والملكة الشعرية عند شاعر مثل بودلير تعرف بأنها « الساحرة الموهوبة » وعندما أطلق فاليري كلمة « كارمينا » عنواناً على أحد دواوينه فقد كان ينعش المعنى الكامن في هذه الكلمة اللاتينية الدالة على معنى « الغناء بقوقسحرية »^(١) .

إن كثيراً من الظلال السحرية تغد على الذهن وأنت تستقبل قصيدة « سيناء » النغمة الأولى من هذه الرباعية الحزينة ، حين تحس أن مدلولات الكلمات تتصادم وكأنها طيور فزعت من مرقد آمن في جوف ليل سحيق ، وأن التراكيب عازقة عن أداء ما يناط بها من مهام فلا الشرط يبحث عن جواب ، ولا الفعل يستند إلى فاعل ولا حرف العطف يتكى على معطوف عليه ، وعندما نقابلنا في مطلع القصيدة أداة مثل .. ولو « فإن علينا ألا نبحث عن قطاع من الخطاب تعد امتداداً له ويستدعى وجود حرف العطف « الواو » فالخطاب

Voir, poesie et Magie. Joubert, op. cit p. 19 (١)

ظراهم ترضعن و—م العبير

وترعش كل جم—اد وروح

وجئتك من كل وحى ومن كل حى ومن كل

ميت ، ومن كل لحن ذبي—ح

أناديك أنت النداء الولي—د

لسمع تونم فيه ضرر—ح

لقد أوردنا هذا المقطع الطويل من القصيدة لكي نرى كيف يتحرك « الجزء » الخاص ، فى إطار « الكل » الخاص ، حركة ليس من الضرورى أن تلتزم بقوانين علاقة « الجزء المطلق بالكل المطلق » ما دامت تنسج لنفسها قانونا تلتزم به وتدعو قارئها إلى أن يفتش عن ملامحه ليتلقى المتعة المزوجة من المحاولة والثمرة معا ، ومن ثم فليس من الضرورى أن نبعث ونحن نتأمل البيت الأول مثلا عن قسما ت وجه مقادير الغيب التى تعلوها صيحة للنزوع وهى تنفلنا ، إلا فى إطار ما أشرنا إليه من القوة السحرية والتعزيمية للغة ، وإلا فى سلسلة ما توحى به الصورة التالية لها من ملامح أقل غياما لمركب الجنازة الذى يشق دروب مقادير الغيب وقد فاح منه شذى عطر الزوال ، فنغمة الزوال الجنازى فى إطار التصدع الذى أشرنا إليه هى التى يمكن أن تنعكس من جديد على الصورة الأولى لا لتهيبها المعنى ولكن لتلقى حولها بعض الأشعة .

وليست الصور الثلاث المتتالية : « لو جسدت نفسها حيرتى ... ولو كلم الموت أنها رصمتى .. ولو فاجأتنى لثغاء غيب » ليست بأكثر طراعية للمعنى النفسى لمن يريد أن يخرج أحشاعها ، ولكن وجود « الجن » الصريح فى

الشعرية^(١) ، فيرى أنها خلال تعاملها مع اللغة تطرح مبدأ التعادل والتداخل بين محورين هما محور الاختيار ومحور التنسيق ، ذلك أن الوظيفة النثرية للغة تختار وتتسق في عملية الإسناد مثلا بين الفعل والفاعل والمفعول تبعا للمجالات التي يتم التعبير من خلالها ، فإذا أريد التعبير مثلا عن معنى « القطة » تأكل الفأر » فإنه يمكن أن يتم اختيار الأركان الثلاثة للجملة من حقل محايد مثل التعبير السابق ، أو من حقل عاطفي مثل : « الشريرة ابتلعت النائم » لكن الخلط بين الحقول والمحاور هو الذي يتم اللجوء إليه في الشعر ، وإذا كان يقال مثلا في جملة اسمية : « الأرض كروية » ويقال « الأرض مثل البرتقالة » ويقال « الأرض زرقاء » فإن جاكوبسون يرى أن الشاعر « الوارد » ، لم يفعل إلا أنه خلط بين هذه المحاور عندما قال : « الأرض زرقاء كالبرتقالة » .

وليس هذا المنهج مجرد خلط في التعبير ، ولكنه تعبير عن قدر من تداخل العوالم وتمازجها وتماسها وانصهارها في كيمياء الشاعرية وتطويع الأداة اللغوية لرصد هذه الحالة الخاصة من موقع خاص وفي حقيقة خاصة ، وهو ما يلجأ إليه كثيرا محمود حسن إسماعيل .

Jakobson . op cit . p . 76 . (١)

**ملاحق التجسيد الفنى
لظاهرة الحرية
فى شعر محمود درويش**

ملاحح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

ملاحح التجسيد الفنى

لظاهرة الحرية

فى شعر محمود درويش

من خلال طاقة كلمتك وحدها
بدأت حياتى مرة ثانية
لقد ولدت لكى أتعرف عليك
ولكى أمتف بك
أيتها « الحرية »
« بول إلور ١٨٩٥ - ١٩٥٢ »

العلاقة بين الشعر والحرية علاقة أزلية ، تكاد تمتد امتداد العلاقة بين الشعر وتاريخ البشرية ، ذلك لأنها تمثل تجسيدا راقياً لقضية الصراع بين الحاجة إلى القيود المنظمة للحياة وهى إحدى ضرورات تنظيم التمدن والبقاء ، والحاجة إلى الفكاك الجزئى أو الكلى من هذه القيود ، وهى إحدى ضرورات الحيوية والترقى . ولقد كان الشعر فى جوهره تجسيدا لهذه الحاجة الأخيرة من خلال سعيه الدائب لخلق عالم مواز لعالم الواقع ، قد يستمد عناصره الأولى منه ، ولكنه يعيد تشكيلها من جديد بقدر من الحرية يتحقق من خلاله قدر أكبر من انسجام العناصر ، ويتخلق من خلال ذلك قدر من الجمال « المثالى » ينمو حتى يصير الأصل الذى تقلده الطبيعة على النحو الذى جهدت فى تفسيره فلسفات الجمال اليونانية من خلال تفسيراتها المتنوعة لمعنى « المحاكاة » القديمة أو يخلق عالماً آخر لا يبحث بالضرورة عن نظائره وتجسيدياته فى عالم الواقع ، كما هو شأن بعض فلسفات الجمال الأخرى اللاحقة .

وفى سبيل تحقيق هذه الغاية يستعين الشعر بوسائله الرئيسية فى البناء الفنى ، وليست الصورة - أداة التشكيل الشعرى الأولى - إلا تجسيدا لحرية التحام العناصر ، وعلى قدر ما ينجح الشاعر فى استخدام حريته ، أو يحل محلها تبعية لعالم شاعر آخر ، أو لواقع مألوف ، تتحدد درجته على سلم الشعاعية ، وليست علاقة الشعر « باللغة » إلا وجهاً من وجوه الحرية « الفنية » فى تقطير شراب صادر عن النبع ومختلف عنه فى آن واحد ، وحتى عندما تأخذ بعض مظاهر « الحرية » فى الإبداع شكل القيد أو القانون المألوف ويتحقق لها قدر من مظهر « السمات العامة » ، فإنها تظل تبحث لنفسها عن قدر أكبر من « الحرية » تتجسد من خلاله فى شكل « سمات خاصة » على النحو الذى شرحه « بارت » فى فكرته عن الصراع المستمر بين درجة ما فوق الصفر ودرجة ما تحت الصفر فى الكتابة^(١) .

ليست الحرية إذن قضية من قضايا الشعر ، ولا هما من همومه ، وليس الشعر أداة من الأدوات التى تعبر بها الحرية عن نفسها فحسب ، ولكنها جوهر واحد يتمثل فيه - فى حالة النضج - امتزاج الدماء والشرايين والبواعث والأهداف والغايات ، بل تحقق الوجود ذاته ؛ ومن هنا فإنهما يخلقان متعة واحدة ، كما يقول الناقد الفرنسى جورج چون : « إن متعة الشعر هى متعة الحرية ، فالشعر يحرق الإنسان من سلاسل الذهن والعادة ، والارتباط باللغة اليومية ، وهو يفك عن عالم الخيال قيوده ، ومعهم ومن خلاله يصبح كل شئ ممكناً ، ولا يمكن للشعر الحق أن يكون له حرية اللغة وحرية الخيال ، دون أن يكون فى الوقت نفسه فى خدمة حرية الإنسان فى كل

(١) انظر : Roland Barthes Le degre Zero de L'écriture Ed . du seuil . paris paul . 1972 . pp 8 et Suivants .

المجالات ، وإذا لم يكن كذلك فهو خائن لنفسه وعليه أن يختفى»^(١) .

* * *

إذا كان الشعر « انبعاثاً » يتشكل من خلال « الحرية » ويسعى إليها ومعها ، فإن الحرية كذلك « حاجة » ترتوى من خلال الشعر وتشتعل به ، لا من خلال عده حطباً تاكله فيسمع لها القضيض وتعلو من خلاله الألسنة ، ولا وقوداً يغني ليبقى لها الومج والضوء ، ولكن بحسبان هواء يتفاعل ويأخذ ويعطى ويغذى ويتغذى ويشكل ويتشكل ويبقى في النهاية هو والنار معاً ، أو يفتنيان معاً ، فتفتني معهما الحياة ذاتها حين تحرم من تمدد الهواء أمام الصدر ، ولسة الدفء فوق الجلد ، وومضة الضوء أمام العين . وتبقى العلاقة مع ذلك دقيقة بين الجانبين ؛ فالحرية حاجة حيوية للفرد والجماعة معاً ، والشعر نتاج لفرد متميز ، يكتسب شرعيته من خلال قدرته على غمس قلمه في مداد الجماعة دون أن ينكسر القلم تحت ثقل ضغط الحاجة الآنية المتعطشة إلى مورد عاجل ، ومن خلال ذلك تتجسد هذه القوة التي عبر عنها « رينيه شار » حين قال عن عن الشعراء^(٢) :

« إنهم يمتلكون طريقة يعبرون بها عن ألامنا ويصوغون ثورتنا ضد القيود ويوجهون أسلحتنا الطائشة ، ويقودونا للأمام » .

وحين قال عن الشعر الذي يصدر عن هذه القوى : « الشعر هو كل المياه الصافية التي تترتب أكفنا عندما ترى انعكاساتها تقترب من الشواطئ ، إنه مستقبل الحياة الداخلية للإنسان الذي يعيد تشكيل صفاته » .

(١) أنظر : (1) Georges Jear , La poesie . p . 146 ,Ed du seuil . paris 1986 .

(2) أنظر : (2) Rene Char, Elage du serpent. cite par. G. Jean op. cit. p. 148 .

إن شاعر الحرية على هذا النحو تتفاوت درجة اقترابه من الجماعة ،
تفاوتاً يمتزج فيه درجة صلابة وسائله الفنية ، بمقدرته على توسيع مدى
أطروحاته ، ويشكل هذان العنصران ضفيرة متداخلة ؛ فقد يكون فقدان
الحرية المعبر عنه ، مُفرقاً في الذاتية ، لكن جودة الوسائل الفنية ، توسع
المدى فتجعله فقداناً يمس كل ذات ، تتجسد من خلاله النوات كلها ، ذات
الشاعر المرسل ، والنوات الأخرى المستقبلية ، في ذات واحدة يمتزج فيها
العموم بالخصوص ، وقد يكون في المقابل ، مدى الأطروحة واسعاً -
بمقاييس المساحات النثرية - كالشعر الذي يعبر عن هموم الجماعة الوطنية
أو الدينية أو الاجتماعية ، ولكن الوسائل الفنية حين تقصر بهذا اللون تجعله
إرسالاً دون تمهيد أعصاب الاستقبال لتلقيه ، فيصبح ضجيجاً بدلاً من أن
يكون نغمًا ، ويصير في أفضل أحواله شعراً ذا مساحة جماعية ولكنه ذو
طابع فردي .

إن عناصر الضفيرة التي أشرنا إليها ، يمكن أن تقودنا ، من حيث
المساحة والطابع ، إلى تقسيم رباعي لشعر الحرية على النحو التالي :

	المساحة	الطابع
١ -	فردية	فردى
٢ -	فردية	جماعى
٣ -	جماعية	فردى
٤ -	جماعية	جماعى

ملاح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

وإلى النمطين الأخيرين ينتمى شعر الحرية « الوطنى » الذى يشكل معظم المادة الخام لإنتاج الشاعر الفلسطينى محمود درويش .

* * *

شاعرية محمود درويش تتحرك فى إطار الحرية المفقودة والوطن الضائع ، والمدائن الموجودة الغائبة ، والأرض التى تشكل مكاناً ينسلخ عنه الزمان ، أو جرماً يجلد الحواس بدلاً من أن تستريح عليه ، والمشاعر المبعثرة بين التشبث والإحباط ، المقاومة والتسليم ، الحلم والواقع ، بين مفاهيم الثبات والتغير ، وتزاحم الأنفاس والأصوات ، والحاجة إلى صوت متميز ، وساعد متميز ، وقدم تتحمل وهج الجليد دون أن تفقد التوازن على بوصاته المتعاقبة المتداخلة .

وهذه الأطروحات ليست جديدة ، لا على أزمات الحرية فى تاريخ التراث البشرى ولا على أقلام الشعراء الذين عايشوا هذه الأزمات أو قادوها أو ساعدوا على الخلاص منها ، بل ولا على مشاعر وأصوات « الجماهير » التى تدور داخل طاحونة هذه الأزمات ، ويكتسب الشاعر شريعته من مدى نجاحه فى التقاط نبضها وقيادتها من خلال تجسيد فنى ، مع تصعيده بالضرورة « لصرخاتها » من لحظة طارئة إلى لحظة دائمة ومن صوت عفوى إلى بناء فنى .

وبعض الأصوات الشعرية عندما تضع مرآتها فى مواجهة هذه المشاعر تقع فى مصيدة التعبير عنها « نواحاً » أو « صراخاً » أو « وعيداً » ، وهى بذلك قد تنجح فى أن تعكس اللحظة الطارئة بأعراضها و « صدقها » الواقعى ، ولكنها تكون بعيدة عن أن تعكس « جوهرها » وترسباتها الفنية

التي تضمن لها البقاء خارج إطار اللحظة ، وإذا كان محمود درويش في بداياته قد كان يرى أنه يمكن أن يسلك أى طريق متاح للتعبير مادام هناك الدافع النبيل^(١) :

لا ترج منى الهمس

لا ترج الطرب

هذا عذابي

ضربة في الرمل طائشة

وأخرى في السحب

حسبى بأنى غاضب

والنار أولها غضب

فإن طمرحه قد تطور في مراحل تالية ليجمع بين نبيل الدافع ودقة التصوير ، وليستفيد من وهج الغضب في تكرين شعلة فنية ، وإذا كان تمجيد الوطن يأخذ شكل « التقنى » أو الحنين الخارجى^(٢) :

أدخلونى إلى الجنة الضائعة

سأطلق صرخة ناظم حكمت :

آه يا وطنى !

وهى فى الواقع أيضاً ، صرخة أحمد شوقى :

(١) ديوان أوراق الزيتون سنة ١٩٦٤ - ضمن « ديوان محمود درويش » ص ٨ الطبعة الثانية عشرة دار العودة ببيروت سنة ١٩٨٧ .

(٢) من ديوان محاولة رقم ٧ ، سنة ١٩٧٢ ، المرجع السابق ص ٤٧٣ .

وطنى لو شغلت بالخلد عنه

نازعتنى إليه فى الخلد نفسى

فإن هذا التمجيد سيأخذ فى مراحل أخرى - كما سنرى - شكل التمثل الفنى لا مجرد التغنى ، وسوف يتم ذلك من خلال الاتحاد بين الوطن والعناصر الأولى الثابتة ، مثل الزمان والمكان وما ينتج عنهما من ظواهر ، وهو اتحاد يتيح للظاهرة الفنية أن تكتسب من صفات الثبات ما تكتسبه الظاهرة الطبيعية وأن ينورا معاً فى محور واحد .

* * *

إن أزمة تفكك العناصر الباحثة عن التمام ، تبين مَدْخَلاً فنياً جيداً لتعريف معنى « الحرية المفقودة » ومعنى الوطن « الضائع » و « الموجود » فى أن واحد . والاكتفاء برصد الصور المتوازية التى تبحث عن روابط بينها ، أدلُّ كثيراً على واقع المرارة من صرخات النواح الخارجية ، وفى قصيدة « ثلاث صور » ترسم صور لثلاث لوحات متجاورة فى القرية الصغيرة ، لوحة القمر الحزين ، ولوحة الحبيب الساهم ، ولوحة البيت الفقير . وإذا كانت اللوحة الأخيرة تحتل بؤرة الاهتمام ، فإنها تقلت من الوقوع فى مجرد شبكة الإشفاق الاجتماعى من خلال التمهيد لها بأفاق اللوحتين السابقتين :

- ١ -

كان القمر ، كعهده منذ ولدنا ، باردا ،
الحزن فى جبينه مرقق ، روافداً .. روفدا
قرب سياج قرية ، خر حزناً ساجداً

- ٢ -

كان حبيبي - كعده منذ التقينا - ساهما
الغيم فى عيونه يزرع أفقاً غائماً
والنار فى شفاهه ، تقول لى ملاحماً
ولم يزل فى ليله يقرأ شعراً حالمماً
يسألنى هدية وببيت شعر ناعمماً

- ٣ -

كان أبى كعده محملاً متاعباً
يطارد الرغيف أينما مضى ، لأجله يصارع الثعالب
ويصنع الأطفال ، والتراب ، والكواكب
أخى الصغير ، واهترأت ثيابه فعاتباً
وأختى الكبرى اشترت جوارياً ! وكل من فى بيتنا
يقدم المطالب
ووالدى كعده يسترجع المناقبا ، ويقتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب ، والكواكب

* * *

إن هذه اللوحات خلت من الربط ، وتضمنت صوراً خلت من التعليق عليها
أو الاستنتاج منها ، وقدمت من خلال هذا الرصد المجرد ، خطوة أولى فى

الانتقال من الغنائية إلى الدرامية ، وفى رصد واقع حزين ، تتفكك فيه ظواهر الطبيعة ، معبرة عن حاجات الروح ، عن متطلبات الجسد . لكن العجلة مع ذلك تظل تدور وإن أحدثت من الضجيج أضعاف ما تحدث من الحركة نتيجة لتفكك جزئياتها وتروسها ، وتظل برغم كل شئ ترتبط من طرفيها بكل من طرفى الزمان الرئيسيين ، الماضى والمستقبل ، وإن ظل الطرف الذى يربطها بالماضى رقيقاً ، فى رفع « شوارب » الوالد التى لا يكف عن فتلها وهو يسترجع « المناقب » الماضية ، وظلت خيوط المستقبل على كثرتها مشوشة يختلط فيها الأطفال ، حصاد الدبيب الغريزى للجسد ، بأبعد نقطتين فى مساحة المكان المتخيلة ، « التراب » فى أسفلها و « الكواكب » فى أعلاها .

إن الاكتفاء برصد صورة الواقع الممزق المر ، يمثل فى ذاته واحدة من الوسائل الفنية التى يتم اللجوء إليها لتصوير « الحرية » المفقودة ، ولوضع الأصابع الصامته ، وتوجيه النظرات المتسائلة إلى مواضع الخل ، لكن تاريخ الوسائل الفنية فى مجال تجسيد أزمة الحرية ، عرف خطوات أخرى ارتكزت على هذه النقطة لتتعلق من رسم مرارة الواقع إلى محاولة الإحياء بإمكان تغييره . وإذا كان المذهب السيرىالى فى الأدب يحتضن كثيراً من أعلام هذا الاتجاه الأخير ، فإن رواد هذا المذهب ، قد اكتشفوا بدورهم رواد الإرهاص بهذا الاتجاه فى القرون السابقة ، من أمثال الروائى الفرنسى « ساد » (١٧٤٠ - ١٨١٤) الذى غلبت عليه شهرة روايات تعذيب الذات « السادية » ولكنه حمل إلى جانب ذلك طابعاً ثورياً تحريرياً ضد كثير من الثوابت التى تكلست على مدى قرون سابقة وحملت طابع الاستعصاء على التغيير ومثل الشاعر الفرنسى « لوتر يامون » (١٨٤٦ - ١٨٧٠) الذى أعاد السرياليون فى القرن العشرين ^(١) ، وأشاد به « بريتون » بوصفه إرهاباً مبكراً

(١) أنظر بناء لغة الشعر ، جون كوين ، ترجمة ، أحمد درويش ؛ ص ٢٦١ الطبعة الثالثة ، دارالمعارف القاهرة سنة ١٩٩٣ .

بالسريرية في القرن التاسع عشر ، وصاحب اتجاه ثوري في شعره ضد العقلانية التي كبّلت كثيراً من الطاقات ، ودعا هو إلى تحريرها وإطلاقها .
 لقد عبر « بول إيلور » (١٨٩٥ - ١٩٥٢) عن الدور الذي قام به هذان الرائدان ، في مجال تطوير الوسائل الفنية لأدب الحرية ، عندما قال ^(١) : لقد استطاع هذان الرائدان أن يضيفا إلى العبارة الشائعة :
 Vous eTes que vous etes « أنت هو أنت » عبارة أخرى جديدة هي :
 Vous pouvez etre autre chose « أنت تستطيع أن تكون شيئاً آخر » .

هذه اللمسة التي أضيفت إلى أدب الحرية منذ القرن الثامن عشر ، جعلت
رسم الواقع المرير المفكك خطوة أولى تستدعي في منظومة أدب الحرية
خطوات تالية تستشرف المستقبل وتحلم به ، وتوسع أفاق الواقع الضيق من
خلال وسائل الفن المتاحة . وهذه النزعة تفوح في كثير من قصائد محمود
درويش دون أن تتخذ بالضرورة صوت الهتاف العالي ، أو التفاضل الصارخ
الألوان . في قصيدة « ربايعات » من ديوان « أوراق الزيتون » تطالعنا هذه
الصور المستقبلية^(٢) :

ربما أذكر فرساناً وليلي بدويــــــــــــة

ورعاة يحلبون النوق في مغرب شمس

يا بلادي ما تمنيت العصور الجاهلية

فقدى أفضل من يومي وأمسـي

* * *

(1) Georges Mouin , Avez - Vous Lu Char ? p . 143 , paris . 1946 . (1)

(۲) دیوان محمود درویش ص ۶۵ .

الممر الشائك المنسى مازال مــــــــــــرا
وستأتيه الخطى في ذات عــــــــــــام
عندما يكبر أحفاد الذى عمر دــــــــــــرا
يقلع الصخر وأنياب الظــــــــــــلام
من ثقب السجن لاقيت عيون البرتقال
وعناق البحر والأفق الرحيــــــــــــب
فإذا اشتد سواد الحزن فى إحدى الليالى
أتعزى بجمال الليل فى شعر حبيــــــــــــى

إن نزعة الرغبة فى تغيير الواقع ، وفى أن يصبح الإنسان « شيئاً آخر »
تكاد تتعادل هنا مع لوحة رصد الواقع المرير ، التى وقفنا أمامها منذ قليل ،
وتكاد الرباعيتان الأوليان هنا أن تشكلا « تعليقاً معكوساً » علي بيتين وردا
فى اللوحة السابقة :

والذى كعهده يسترجع المناقبا ويفتل الشواربا
ويصنع الأطفال والتراب والكواكبــــــــــــا

فالمصلة بالماضى التى كانت عادة (كعهده) وكانت (مناقب) للجيل
السابق (والذى) سوف تصاب بالوهن فى اللوحة الحالية (ربما) ، وسوف
تقترب بلحظة الأفول ومغرب الشمس ، وسوف توصف أيامها بالجاهلية ،
تمهيداً للحكم القاطع الذى تغلق به الرباعية بتفضيل الغد على الأمس واليوم
معاً ؛ أما الأطفال الذين ولدوا مع التراب والكواكب وتم من أجل الحصول على

رغيفهم مصارعة الثعالب ، فسيعمر أحفادهم الممر الشائك المنسى . وعلى هذا النحو تتجاوب صور الواقع المر ، مع صور الغد المرجو ، وتؤكد هذه المشاعر صور تتجاوب فى الديوان على ألسنة شعراء آخرين تؤكد تعلق المشاعر بعالم الغد وتحمل مرارة اليوم واجتيازها من أجله ؛ فقصيدة « لوركا » تختتمها هذه الصورة التقريرية :

أجمل الأخبار من مدريد ما يأتى غداً

* * *

إن التآرجح بين الأمس واليوم والغد ، وحركة الوسائل الفنية على محاورها ، يستدعى قضية « الزمن » فى البناء الفنى فى قصائد محمود درويش . والزمن إحدى الوسائل الرئيسية التى تلعب دوراً رئيسياً فى صياغة عالم القصيدة وتشكيله فى مواجهة عالم الواقع ؛ لأنه كما يقول تودروف^(١) : (لا يوجد « مسبقاً » عالم معين يعيد تقديمه النص « فيما بعد ») ، وإنما توجد وسائل لا نهاية لها لتشكيل عالم فنى له خواصه ومعاييره وملامحه ومن بينها ملامح الزمن فيه ، التى تتحدد من خلال مقابلات كثيرة محتملة بين « زمن الخطاب » و« زمن الخيال » و« زمن القص » و« زمن التأمل » ، وبحيث تبدو العلاقة بين هذه الأوجه المختلفة للزمن متدابرة حيناً ، ومتقاطعة حيناً آخر ، ومتكاملة فى بعض الأحيان ، فبينما لا يكفى لعمل مثل « أربعة وعشرون ساعة من حياة ليوبولد بلوم » أربعة وعشرون ساعة لقرءاته بالضرورة ، فإن سنوات طويلة من الحدث تضغط فى عدة جمل قصيرة . وهذه الإمكانيات وغيرها فى التعامل مع الزمن تطرح أمام الشاعر على نحو

(١) أنظر : 49 . p . Qu'est - ce que Le structuralisme ? poetique . Tzvetan Todorov

Ed seuil paris 1968 .

خاص إمكانات كثيرة لإعطاء مفاهيم خاصة « للوحدات الزمنية » ليس من الضروري أن تتفق مع مقاييسها فى عالم « الخطاب النثرى » بل وتكاد تختلف عنها بالضرورة ، وتحطم سيمتريتها ودالاتها المحددة الأطراف ، وقد يساعد على ذلك أن منطق اللغة ذاتها يفتح نوافذ « الوحدات الزمنية » لكى تبعاً من خلال الموقف الشعورى فى أعداد معينة مثل السبعة ، والسبعين ، والأربعة ، والأربعين ، والمائة والألف ، فضلاً عما تفتحه آفاق تعبيرات راسخة مثل « وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون » من احتمالات التعمد والانكماش فى المساحة الخارجية للزمن تبعاً للموقف الشعورى .

ومحمود درويش يلجأ فى بناء قصائده إلى وحدات زمنية متعددة ، ويتشكل لديه ما يكاد يكون معجماً زمنياً خاصاً به ، ولنلاحظ أولاً أن هذا الاستخدام لوحدات الزمن ، قد يتشكل أحياناً فى غياب هذه الوحدات كلها ، والإحساس بعبثية معنى هذه الوحدات ذاتها ، من خلال أنصهار الإنسان الذى كأنما ولد خارجها دون أن يحس به نبضها أو يابه بإيقاعها (١) :

إن تذبذبنى ، لا يقول الزمــــن

رأيتكم

وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتى ولا

تغير الغابة زيتونها

لا تسقط الأشهر تشرينها

طفولتى تأخذ فى كفها

زينتها من أى يوم

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة

(١) من ديوان حبيبتى تنهض من نومها - ديوان محمود درويش ص ٢١٤ .

وقد تطل الوحدة الزمانية في صورة قصيرة من صورها المتعارفة :
« ساعة » لكى تجسد فيها حدثاً له ومقض البرق وحسم الصاعقة ، لكنه
أيضاً يتمتع بعمق لحظة الكشف والإشراق التي قد تتولد عنها صور من
الديمومة لا يتمخض عنها التأمل المتأنى « سنوات » .

في قصيدة « الخبز » من ديوان أعراس^(١) يتحرك بطل القصيدة الرسام
التائر ، في مدى زمني يمتد بين الخامسة والسادسة من فجر بيروت .

ما الذي أيقظك الآن .. تمام الخامسة ؟

إنهم يغتصبون الخبز والإنسان منذ الخامسة

وهذه اللحظة المبكرة تربط فنياً بمولد الحياة ، ويجوع الصغار ، وبرائحة
الخبز والحليب ، ويحصد المناجل لبراعم الحياة التي تريد التفتح ، لكنها
ترتبط كذلك بلحظة إشراق توسع مداها ، وتصل بهذه اللحظة القصيرة إلى
إدراك سر الحياة عند الرسام في ومضة :

كان إبراهيم يستولى على اللون النهائي

ويستولى على سر العناصر —

كان رساماً وثائراً

كان يرسم .. وطناً مزدهماً بالناس

والصفصاف والحرب

وموج البحر والعمال والباعة والريف

ويرسم ...

(١) المرجع السابق ص ٦١٢ .

كان إبراهيم شعباً فى رغيــــــــــــــــف

وهو الآن نهائى .. نهائى .. تمام السادسة

دمه فى خبزه ، خبزه فى دميــــــــــــــــه

الآن .. تمام السادسة

إن القدرة على شد أوتار الوحدة الزمنية القصيرة ، جعلت مداها يتسع
على ريشة الشاعر ، وجعلت ساحتها تمتد لتستوعب حيوات كاملة لا من حيث
الطول والعرض فحسب ، ولكن من حيث العمق كذلك

إن الوحدة « الزمنية » قد تمتد قليلاً لتصبح « أسبوعاً » يتقوّل لكى
يشكل من نفسه وعاء يستقبل شحنة معنوية كالكبرياء من شأنها ألا تكون
عرضاً ولا ثوباً يخلع ويلبس ، وإنما أن تكون جوهرأً من جواهر الذات الحرة
ومع أن الشاعر يوسع قليلاً من جدران الوحدة الزمنية ، فإنه لا يلبث فى
المقطع أن يقابلها بوحدة أخرى تظهر ضالّتها ومحدوديتها^(١) :

طفولتى تأخذ فى كفها زينتها من كل شئ

ولا تنمو مع الريح سوى الذاكــــــــــــــــرة

لو أحصت الغيم الذى كـــــــــــــــــدسوا

على إطار الصــــــــــــــــورة الفاترة

لكان « أسبوعاً » مــــــــــــــــن الكبرياء

وكل « عام » قبله ساقــــــــــــــــط

ومستعار مــــــــــــــــن إناء المساء .

(١) السابق من ٣١٢ .

فى مراحل أخرى قد يتسع جدار « الوحدة الزمنية » لى تصوير « وحدة كبرى » لا يستهدف من خلال إيرادها التحديد ، بقدر ما يستهدف الإيحاء بالتراكم الزمنى وطول المعاناة . وقد عرفت اللغة هذا النمط من التعبير مع أعداد خاصة قدمت دائماً معنى « المبالغة » واشتهر منها على نحو خاص عدد السبعة فى الأحاد ، والسبعين فى العشرات ، وكذلك عدد الأربعة وعدد الأربعين ، وعرف التراث الشعبى خاصة عدد الألف والواحد كصورة للمبالغة الكبرى من خلال التقاء العربية بالتركية ، فى فترة القرن الوسطى^(١) . لكن الجديد الذى يقدمه البناء الشعرى لمحمود درويش هنا ، هو إضافة الرقم عشرين إلى رصيد هذه الأعداد التى تعطى معنى المبالغة دون تحديد ، وهذا العدد يتكرر إلباسه هذا المعنى فى قصائد متفرقة من دواوين طبع فى فترات زمنية مختلفة مثل ديوان « العصفير تموت فى الجليل » وقد طبع سنة ١٩٧٠ ، وديوان حبيبى تنهض من نومها ، وقد طبع سنة ١٩٧٠ كذلك ، وديوان « أعراس » وقد طبع سنة ١٩٧٧ وغيرها ، مما يدل على أن الرقم لا يرتبط بأى تاريخ محدد يريد أن يجعله مرجعاً أو نقطة بداية ، بل إنه ليرتبط بمشاعر المعاناة على كلا الجانبين المتصارعين حول دائرة الحرية المنشودة أو المفقودة ؛ ففي قصيدة « ويسدل الستار »^(٢) يمل الشاعر - الذى ردد كثيراً من الشعارات ، تلقى كثيراً من التصفيق - دوره الذى طال ، فيهتف بالملتقين :

سيداتى ، أنساتى ، ساداتى

(١) انظر مبحث أنف ليلة وإيلة فى كتابنا : الأدب المقارن ، النظرية والتطبيق - الطبعة الثانية دار الثقافة العربية - القاهرة سنة ١٩٩٢ .

(٢) ديوان محمود درويش ص ٣٠٧ .

ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش

سليتكم عشرين عــــــــــــــــام

آن لى أن أرحل اليــــــــــــــــوم

وأن أهرب من هذا الزحــــــــــــــــام

وأغنى في الجليــــــــــــــــل

للعصافير التى تسكن عش المستحيل

ولهذا أستقيل .. أستقيل .. أستقيل

والعاشقة اليهودية « شوليت » التى ظلت عواطفها موزعة بين عاشق يهودى هو « سيمون » وعاشق فلسطينى هو « محمود » ، والتى يمكن أن تكون رمزاً لهذه الأرض المتنازع عليها أمداً طويلاً ، يرسم الشاعر أيضاً لحظتها الزمنية الممتدة فى إطار عشرين سنة (١) :

شوليت انتظرت صاحبها فى مدخل البار القديم

شوليت انكسرت فى ساعة الحائط ساعات

وضاعت فى شريط الأزمنــــــــــــــــة

شوليت انتظرت سيمــــــــــــــــون - لا بأس إذن

فليات محمود ، أنا أنتظر الليلة عشرين سنة

فعمشرون سنة من التردد عند الشاعر العربى ، وعمشرون سنة من الانتظار والتردد عند العاشقة اليهودية ، لا تعنى إلا الإحياء بهذه الوحدة الزمنية الممتدة وثقلها وتفاعلاتها ، وهى الوحدة نفسها التى يتم اختيارها

(١) السابق : قصيدة كتابة عن ضوء بندقية ص - ٣٤ .

جزءاً من المعجم الشعري الداخلي ، ويجعل القلم الشعري يتناولها ويكررها
ككلمة مألوفة قد ترد في المقطع الواحد أكثر من مرة ؛ ففي قصيدة « أحمد
الزعر » من ديوان « أعراس » تطالعنا هذه الصورة ^(١) :

في كل شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه
عشرين عاماً كان يســــــــــــــــال
عشرين عاماً كان يرحــــــــــــــــل
عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق
في إناء الموز . وانسحبــــــــــــــــت
يريد هوية فيصاب بالبركــــــــــــــــان
سافرت الغيوم وشردتــــــــــــــــى
ورمت معاطفها الجبال وخبأــــــــــــــــتى

إن تردد استخدام الوحدات الزمنية بين الساعة والأسبوع والعام
والعشرين فضلاً عن انعدامها أحياناً وتداخل ماضيها وحاضرها وأتيتها ،
يسمو بمضمون « الحرية » عن مجرد كونه تمثالاً جميلاً تهفو حوله الأفئدة
وتتحرر بين يديه للفصلاند إلى كونه حركة حياة تدخل نبض القلب ، وخلايا
الجسد ، وحركة أنفاس الزمن ما قصر منها وما طال ، وما بعد وما اقترب ،
ومن أجل هذا يبقى الحلم منتعشاً في ذاكرة الفرد والجماعة ولا يختنق تحت
دبيب وطأة مفهوم الزمن النثري العادي ورتابته .

* * *

(١) السابق : ص ٥٩٦ .

العلاقة بين الشعر و « المكان » علاقة عميقة الجذور ، متشعبة الأبعاد ، ومن خلالها قد يصبُّ الشعر على مكان ما طابعاً خاصاً ، فيحوّله من مسكن خرب إلى طلل مثير ومن حجر أصم إلى شاهد على لحظات مجد أو وجد ، وقد تكتسب بعض الأماكن شاعرية تكاد تلازمها كالقمر والبحيرة والغابة وغيرها من الأماكن التى غلفها الرومانسيون على نحو خاص بهالة شعرية دائمة ، وقد يظل « سقط اللوى » و « الدخول » و « حومل » و « جبل التوياد » و « ألبان » و « العلم » و « رضوى » وغيرها من الأماكن التى اشتهرت فى الشعر العربى ، ألفاظاً تحمل من الدلالات الشعرية أضعاف ما تحمل من الدلالات الجغرافية ، وقد يحط المسافر برحاله فى « جبل التوياد » مثلاً فلا يحس فيه إلا ما يحسه فى الجبال الأخرى من عوارض الحر أو الشمس أو الوحدة ويتخذ من العدة والتحوط ما يتخذه المسافر عادة فى الأماكن المقفرة ، لكنه عندما يقرأ « جبل التوياد » فى أشعار الغزل العذرى يعتريه شعور آخر يختلط فيه « الصبا » بحرقة الوجد ، ولا يبقى فيه من علائم المكان المادية إلا ما يساعد « المكان الشعرى » على التخلق والتنفس .

وإذا كانت كثير من أنماط الشعر بحاجة إلى المكان ، فإن شعر الحرية على نحو خاص ، وشعر حرية الأرض على نحو أخص ، تلتف خيوطه غالباً على مغزل المكان وتنسج على منواله .

والمكان الفلسطينى عرف طريقة إلى الشعر منذ عهود بعيدة ، حملته الأسفار القديمة إلى أرجاء الدنيا ، فاكتسب بها ومن خلالها بطابع شعرى ؛ اكتسب فى كثير من الأحيان عند الشعراء « البعيدين » فى أوروبا طابع الحنين إلى البعد المكانى والزمانى والروحى فى آن واحد . وتتفتح من خلاله المواهب

ملاحم التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

الفظة لشعراء عباقرة مثل « جوته » الذى ظلت أسفار أيوب وقصة يوسف ونشيد الإنشاد تلهمه من خلال علائقها وأماكنها أزهار شاعريته الأولى ، ويشم فيها وفى سفر أيوب على نحو خاص رائحة أدب عربى تختلف طبيعته عن روح الصياغة العبرية لما حوله من أسفار^(١) .

ولم تكن رائحة هذا المكان أقل خفوتاً عند واحد مثل فكتور هيجو عندما كان يتحدث عن شخصية « بوعاز » فى الكتاب المقدس ، ثم يقطع السرد القصصى فجأة ليقول^(٢) :

عندما كان العصر الطازج ينبعث من طاقات الزنبق كانت ريح الليل تنهادر فوق جبل الجليل .

لكن تشعير المكان الفلسطينى على هذا النحو ، هو تشعير دينى أقرب إلى تشعير « البان والعلم » أو تشعير قومى من خلال العقيدة اليهودية ، وجد نمواً له فى الثقافة الغربية التى تلقت إحياءاتها من خلال ذلك التراث ، وقد يقابله تشعير تاريخى عربى من خلال ارتباط بعض اللحظات القومية الفاصلة ، بهذه الأرض التى لم تهدأ الحركة عليها أو حولها منذ فجر التاريخ حتى الآن .

فما الذى يمكن أن يضيفه شعر محمود درويش إلى المكان الذى اتخذته متبعاً ومصيباً لشعره فى أن واحد ؟

لقد حاولت كثير من صور محمود درويش الشعرية أن تلفى الفاصلة

(١) أنظر : عبد الرحمن صدقى ، الشرق والإسلام فى أدب جوته - كتاب الهلال - القاهرة سنة ١٩٦٧ .

(٢) أنظر : بناء لغة الشعر ، ص ١٩٧ .

المعنوية والحسية بين الإنسان والمكان ، وألا تكفى بجعل المكان المحبوب ، كالقمر المحبوب ، نقطة يتم رصدُها والتأملُ فيها من بعيد ، وإنما أن تجعلها تراباً وطيناً ورملاً وحصى وحجراً يتم الغوصُ فيها والتقدمُ من خلالها ، والتعثرُ من خلالها أيضاً ، وتفوح منها حيناً رائحة الزعفران وأحياناً رائحة العرق ، وتخفى في جوفها جواهر ثمينة وأفاعى مختبئة ، ولكنها تظل جزءاً ملتصقاً بصاحبها في الأحوال كلها^(١) .

أنا العاشق الأبدى ، السجين البديهي
رائحة الأرض توقظني في الصباح المبكر
قيدي الحديدي يوقظها في المساء المبكر
هذا احتمال الذهاب الجديد إلى العممر
لا يسأل الذاهبون إلى العمر عن عمرهم
يسألون عن الأرض هل نهضت
طلفتي الأرض !

هل عرفوك لكي يذبحوك
وهل قيدوك بأحلامهم فارتفعت إلى حلمنا في الربيع .

إن هذا الالتحام بالأرض الطفلة أو بالأرض الأم هو الذي يلعي الحاجز ، ويوحدهم سعياً إلى وحدة الهدف ، وهو الذي يجعل الإنسان عاشق المكان لا يدور حول نفسه ، ولا تنبعث همومه فقط من شواغل الذات ، وإنما تمتد همومه إلى من يطوفون بالمكان وتلتقى مشاعرهم حوله ، وهي شواغل لا تبعث

(١) ديوان محمود درويش ص ٦٣٠ .

ملاح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش

على الراحة ، بقدر ما تبعث على القلق الإنسانى ، الذى لا تتحقق إنسانية الإنسان إلا به ، ولا يخلو منه إلا الحجر ، فى ديوان « حصار لمذائع البحر » ، تأتى هذه النغمة المتميزة فى قصيدة موسيقى عربية (١) :

أكلما ذبلت خبيزة ويكسى

طير على فنن ، أصابنى مرض

أو صحت يا وطنى !

أكلما نور اللوز اشتعلت به

وكلما احترقنا

كنت الدخان ومنديلاً تمزقنى

ريح الشمال ويمحو وجهى المطر ؟

ليت الفتى حجر .. ياليتنى حجر

هذا الذوبان الشعري للكل فى الواحد ، وهذا القلق الثابت من مصير كل خبيزة تنمو ، أو طير يبكى ، أو لوز ينور ، أو نار تشب يكون الشاعر دخانها ، أو معنى يتجسد يكون الفرد منديله الذى تمزقه الريح ويمحوه المطر ، هذا الذوبان هو الذى يخلق من المكان شيئاً يستعصى على التعريف والتحديد (٢) .

- أكنت تغنى كثيراً لها ؟

من هى ؟

(١) مختارات شعرية لمحمود درويش ، تقديم توفيق بكار ص ١٣٦ ، سلسلة عيون المعاصرة ، بيروت سنة ١٩٨٥ .

(٢) قصيدة الحوار الأخير فى باريس ، أنظر المرجع السابق ص ١٥٠ .

- سمها ما تشاء : النساء ، المرايا ، الكلام ،
البلاد ، اتحاد العصافير في القمح ، أم الخلايا
وأول موج تشرد في البــــــــــــــــــــر .

وإذا كانت « البلاد » التي يتغنى بها ولها ، يحوطها هذا الطوفان من
درجات المعنى التي تسكن خلايا حروفها ، وتدخل معها قسراً إلى المعجم
الشعري مُشكّلة جزءاً من « التسمية » الشعرية للمكان ، على مستوى
الإحساس به ، فإن جزئيات هذا المكان ذاته تتكون من قرابين الديمومة التي
تشكل جانباً من علاقة الحب الأليمة الأزلية بين الإنسان والمكان . وترسم
قصيدة « الجسر »^(١) من ديوان « حبييتي تنهض من نومها » جزءاً من هذه
العلاقة المعقدة ، حين ينهمر الرصاص على الذين يعبرون النهر فوق « الجسر »
رغبة في ملازمة الأرض وتظل الدماء التي رحلت ، والدماء التي بقيت ، في
حوار متصل صامت :

والصمت خيم مرة أخرى.

وعاد النهر ييصق ضفتيه

قطعاً من اللحم المفتت

في وجوه العائدين

لم يعرفوا أن الطريق دم ومصيدة

لم يعرف أحد شيئاً عن النهر الذي يمتص لحم النازحين

والجــــــــــــــــســــــــــــــــر يكبر كل يوم كالطريق .

(١) المرجع السابق ص ٢٧ .

وهجرة الدم فى مياه النهر تتحت من حصى الوادى

تماثيلاً لها لـون النجوم ، وأسعة الذكـرى

ومن هنا ، فإن وجه الحب الذى يطالعنا للمكان ، لا يبدو وقد رسم خطأ ذا اتجاه واحد يتمثل فى الوله والعشق والتغنى بمتعة لحظات القرب ، ولكنه حب « واقعى » أكثر تعقيداً ، تبدو فيه كل خلايا النسيج المحكم بما فيها الأكم والتردد والنفور والاختناق والمعاناة ، التى تكاد تقترب من حافة الكراهية ، وعلى هذا النحو يقابلنا تشكيل فريد لصورة « الحب »^(١) :

عيونك شوكة فى القلب

توجعننى وأعيدهنى

أحب البرتقال وأكـره الميناء

أدق الباب يا قلبى .. على قلبى

يقوم الباب والشباك والأسمنت والأحجار

رأيتك فى خوايى الماء والقمح .. محطمة

رأيتك فى مقاهى الليل خادمة

رأيتك فى شعاع الدمع والجرح

وأنت الرئـة الأخرى بصـدى

أنت أنت الصوت فى شفتى

وأنت الماء .. أنت النار !

أو نلتقى بصورة تلم طرفى المتناقضين مثل^(٢) :

(١) من قصيدة « عاشق من فلسطين » ص ٧٩ ، ديوان محمود درويش .

(٢) من قصيدة « أغنية حب الصليب » ص ١٧٢ ، ديوان محمود درويش .

هل تحس الغزاة أنى لها .. جسد أو ثمر

إننى أنتظر

وهذا الانتظار هو الذى يحكم الدائرة ؛ فالعاشق يتأهب ، والمعشوق
يترقب ، والعلاقة تثار كل شوائبها لكى تصفو ، وتصاغ فى النهاية من التقاء
الماء والنار والتراب والطين ، لا من مجرد الحنين إلى أشعة القمر الفضى
ورائحة الياسمين .

* * *

هذه الصور التى تجسد « الحرية » من خلال الزمان والمكان ، تتشكل فى
كثير من الأحيان من خلال صور بصرية تدفع الشاعر إلى أن يرسم بالكلمات
مقترباً من أدوات الرسام الذى كان موضع معالجة الشاعر فى بعض
قصائده ، وهذه الحاسة البصرية تشكل مُكْتَنًا مهما عند كثير من الفنانين
والكتاب والشعراء ، وقد كان إميل زولا يؤكد اعتماده الكبير على ملامح
الخطوط والأشكال والألوان للموضوع الذى يعالجه ، وكان هيبوليت تين يعترف
بأنه قد يملك ذاكرة ضعيفة أمام « الأشكال » لكن لديه ذاكرة شديدة القوة
أمام الألوان ؛ فهو يستطيع أن يستعيد بسهولة الملامح البيضاء لحبات الرمل
فى أحد ممرات غابة « فونتان بلو » ولكنه حين يحاول أن يتذكر تعرجات
الطريق الرئيسية المؤدية إلى هذه الغابة ، لا يستطيع^(١) .

إن الأداة الشعرية عند محمود درويش تميل إلى أن تعطى للمعنويات
« لوناً » حسياً ، وهى تلتقط بذلك واحدة من الوسائل الفنية التى يستخدمها
الشعر الحديث ، ليعبر باللغة من مستوى إلى مستوى آخر . يقول جون كوين

(1) Jeanne Berins . L'Imagination - p . 19 . que - sais - je ? paris 1975 . (١)

فى « بناء لغة الشعر ^(١) » : « إذا كان الشعر الحديث يوسع إلى حد كبير مجال استخدام الكلمات الحسية ، وعلى نحو خاص كلمات الألوان ، فليس هذا - أو فلنقل ، فليس هذا فقط - كما يعتقد البعض لإدخال المحسوسات إلى عالم الشعر ، فلقد نسب طويلاً إلى الاستعارة وظيفة العبور من المجرّد إلى المحسوس ، والواقع أن هناك استعارات كثيرة تتم بين محسوس ومحسوس مثلاً : « شعور زرقاء » لبودلير ، و « عيون شقراء » لرامبو ، و « سماء خضراء » لغاليرى ... إلخ ، والحقيقة أن كلمات الألوان لا تحيل إلى اللون ، أو بمعنى أدق ، لا تحيل إليها إلا فى مرحلة أولى ، وفى مرحلة ثانية يصبح اللون ذاته دالاً على مدلول ثانى ذو طبيعة عاطفية ؛ فعندما يقول مالارميه : « صلاة زرقاء » فليس هناك أية صورة ، والواقع أن من المستحيل التخيل ، لكننا فقط أمام وسيلة لإظهار استجابة عاطفية ، لا يمكن الحصول عليها بطريقة أخرى . إن الشاعر لا يريد أن « يرسم » والاستعارة لم تعد « رسماً » كما لم يعد الشعر « موسيقى » . الاستعارة الشعرية هى عبور من اللغة الإشارية إلى اللغة الإيحائية ، عبور تم من خلال استدارة كلام فقد معناه فى المستوى اللغوى الأول ، لكى يعثر عليه فى المستوى الثانى .

والدلالة الإيحائية للون الحرية عند محمود درويش ، تختلف عن دلالة لونها عند أحمد شوقى مثلاً حين كان يقول :

والحرية « الحمراء » باب

بكل يد مضرجة يمدق

(١) انظر ترجمتنا للكتاب ، الطبعة الأولى ، ص ٢٤٠ ، مكتبة الزهراء ، القاهرة سنة ١٩٨٥ ص ٢١٠
من الطبعة الثانية ، سلسلة كتابات نقدية - قصور الثقافة - القاهرة سنة ١٩٩٠ .

ملاحم التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

فلم تعد الحرية « حمراء » وإنما أصبحت هنا حرية « خضراء » أو حرية « زرقاء » ، وهذان هما اللونان اللذان يسيطران على العالم الشعري عند محمود درويش . ويمتد اللون الأخضر ، فيكاد يحيط بالظاهرة الكونية عنده ، بدءاً من حياة فى صورها المتألقة ووصولاً إلى الموت ؛ فهو رمز استمرار الإرادة :

كانت مياه النهر أغرز .. فالذين رفضوا

هناك الموت بالمجان أعطوا النهر لوناً أخضر

والجسر ، حين يصير تمثالا ، سيصبغ - دون ريب -

بالظهيرة والدماء و« خضرة » المسوت المفاجئ

وبين هذين القطبين المتقابلين للون الأخضر ، تتوزع ملامحه على المواقف التى تؤدى من أحدهما إلى الآخر ، وتفلت من ضمور الخلايا إلى خضرة الحياة فيها ، وتتشكل فى صور قد تتأبى على الإجراء الاستعارى المباشر ؛ فعبد الناصر هو « الرجل ذو الظل الأخضر » :

نرى صوتك الآن ملء الحناجر

زوابع .. تلو .. زوابع

نرى صدرك الآن متراس ثائر

نراك نراك نراك

طويلا ... كسنبلة فى الصعيد

جميلا ... كمصنع صهر الحديد

وجراً كناغزة في قطار بعبد

وأست نبيا ، ولكن ظلك « أخضر »

أتذكر كيف جعلت ملامح وجهي

وكيف جعلت جبيني

وكيف جعلت اغترابي وموتى

أخضر ... أخضر ... أخضر

والى جانب هذه المكتآت الكبرى لمراحل التجربة التى تغطى بالخضرة ،

فإن التفاصيل الصغيرة ، يوشىها أيضاً هذا اللون الريبعى :

مطر ناعم فى خريف حزين

والمواعيد خضراء ، خضراء ، والشمس طين

والعائد إلى « يافا » يوشيه اللون الأخضر :

هو الآن يرحل عنا ويسكن يافا

ويعرفها حجراً حجراً

ولا شئ يشبهه .. والأغانى تقلده

تقلد موعده الأخضر

بل إن الخضرة تنقلت من بين أصابع الشاعر ، فتجاوز كونها سرا يثبت فى الأشياء ، فيبدو جانباً طبيعياً منها ، يحمل معه اللون من رغبة فى الحياة وعشق لها وتغن بها وموت فى سبيلها ، يتجاوز هذا أحياناً فيبدو وكأنه فلسفة تطرح على الأشياء من خارجها ولون يعتز به الشاعر فى يمينه ويدخره لصناعة لوحات كثيرة .

ملاح التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

وهنا يفلت جانب من دقة الفن الشعرى وكثافته وإيحائه من بين أصابع
الشاعر أيضاً ، فينبو المشهد لنا وكأننا نرى آثار اللون على أصابع الرسام
وعلى ملابسه أكثر مما نحس به فى اللوحة ذاتها ، وربما كان هذا المقطع من
قصيدة : « نشيد إلى الأخضر » يشف عن ذلك الانطباع :

فلتواصل أيها الأخضر —————

لون النار والأرض وعمر الشهداء

ولتحاول أيها الأخضر أن تأتى من اليأس

إلى اليأس

وحيداً يائساً كالأنبياء —————

ولتواصل أيها الأخضر لونك ..

ولتواصل أيها الأخضر لونى —————

إنك الأخضر ، والأخضر لا يعطى سوى الأخضر

هل يمكن للإنسان أمام كثرة تردد « الأخضر » فى المقطع أن يفلت من

الإحساس الذى خامر ناقداً عربياً قديماً تلى عليه بيت من الشعر يقول :

ما للنوى ، بعد النوى قُتل النوى

إن النوى قطاع كل وصال

فعلق بقوله : ألا يسلط الله على هذا « النوى » شاة فتأكله ! ونحن لا ندعو

للأخضر إلا بالنمو فى عالم الشاعر وواقعه مع تقديرنا لشاعر الناقد القديم.

من الأزرق ابتعداً البحر

متى تفرجون عن النهر حتى أعود إلى الماء أزرق

إن اللون يشكل شفرة ذات دلالة فى النتاج الشعرى لمحمود درويش ،
وهى شفرة يتسرب من خلالها المعنى الشعرى فى هدوء فى معظم الأحيان ،
لكنها تصبح أقل شاعرية عندما يزداد إحساس الشاعر « الذهني » بها ، كما
أشرنا من قبل فى قصيدة الأخضر ، وكما يمكن أن يلاحظ كذلك فى قصيدة
« طريق دمشق » من ديوان « محاولة رقم ٧ »^(١) ، حيث تبدو اللغة الشعرية أكثر
استعصاء على الاتحاد مع النفس الشعرى .

إن الملاحظة الأخيرة ربما تقودنا مباشرة إلى وقفة مع بعض جوانب
« اللغة الشعرية » عند محمود درويش ، ولا شك أن النتاج الشعرى الغزير
والمتميز خلال نحو ثلث قرن يمكن أن يقدم فرصة لدراسة متأنية للغة الشعرية
من جوانب عدة ، لكننا نشير هنا إلى الحساسية الخاصة التى ترتبط بها
اللغة فى الشعر ذى الهدف الخاص والذى ينشده عادة فى القارئ العام ، كما
هى الحالة هنا ، ومدى تأثير الهدف على لغة القصيدة . إن الشاعر هنا لا
يخفى هذا الهدف وتلك العلاقة :

قصائدنا بلا لون ، بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم « البسطة » معانيه

(١) ص ٥٣٥ من ديوان محمود درويش ، الطبعة الثانية عشرة دار العودة بيروت سنة ١٩٨٧ ، ويمكن
الرجوع إلى الديوان نفسه فى الاقتباسات التى أشرنا إليها حول اللون الأخضر صفحات : ٤١ ،
٢٥٩ ، ٤٠٠ ، ٥٦٢ ، ٦٣٢ ، ٦٣٥ ، وبالنسبة للاقتباسات حول اللون الأزرق إلى صفحات : ٢٥٨ ،
٥٣٥ ، ٦٥١ ، ٦٥٣ ، وكذلك إلى قصيدة « الجسر » ص ٢٥٧ .

فتألى أن نذريها .. ونخلد نحن للصمت

وهو من أجل هذا يثور على اللغة الحاملة الرومانسية ويعلن للشعراء أنه قد قتل القمر الذى كانوا يعبدونه :

وأقول للشعراء : يا شعراء أمتنا المجيدة

أنا قاتل القمر الذى كنتم عبيده

وتتردد هذه النغمة فى قصائده « لوركا » وعن « الشاعر العربى » وفى ثنايا صور كثيرة من الديوان ، وهى تترك دون شك أثراً ملموساً على المستوى اللغوى أو المستويات اللغوية المتعددة فى إنتاج محمود درويش ، والتى تتردد بين البساطة الموهلة والتعقيد المصنى ، بين الكثافة الشعرية والاقتراب من السرد النثرى ، بين العمق الإيحائى والتفلسف المجرد بين حافة الخطابية ورهافة اللون ودقة التصوير ، بين جدة اللقطة المثارة واجترار الأطروحة المعادة ، بين اكتشاف منابع ثرة للإيقاع اللغوى حتى التراث الشعبى ونقلها دافئة إلى مناح القصيدة وبين التذبذب قريباً من الفقرة المغالية فى أحيان قليلة . لكن نبادر فنقول إنه من خلال هذا كله نحت وسائله وعكس حيوية اللحظة الزمانية والمكانية ، وترك فى مجال حركة الإزميل شظايا وأنصاف تماثيل وقطعاً من خامات ليس من الضرورى أن تكون كلها تماثيل جيدة ؛ فهناك القدر الكافى من التماثيل المحكمة التى خلفها - وما زال يبدعها - هذا الإزميل الشعرى .

وهناك هذا الاهتداء التدريجى على سلم الخطاب ، إلى تخليص شعر الحرية من الخطابية الصارخة ، إلى النغمة الهادئة ، التى تصل إلى السخرية وإلى استخدام « اللغة المقلوبة » التى تعكس لغة المغتصب القاهر ضده ، وهى

تلك اللغة التي يجيدها كبار شعراء الحرية مثل إيمي سييزر وكاتب ياسين^(١) وغيرهما ، فتشكل اللغة الشعرية عنده في هذه الحالة نمطاً راقياً مؤثراً صالحاً لأن يتجاوز تخوم اللغة ذاتها مع الحفاظ على قوة دفعها . « في قصيدة الأرض »^(٢) تتعاقب صور العسف والاضطهاد والتعقيب الشعري غير المباشر عليها ، وترد في اللوحة الخامسة منها هذه الصورة للمغنى :

مساء صغير على قرية مهملة

وعينان نائمتان .. أعود ثلاثين عاماً

وخمس حروب

وأشهد أن الزمان يخبي لي سنبلة

يغنى المغنى عن النار والفرياء

وكان المساء مساء ، وكان المغنى يغنى

ويستجوبونه : لماذا تغنى ؟ يرد عليهم :

لأنى أغنى

وقد فتنشوا صدره فلم يجدوا غير قلبه

وقد فتنشوا قلبه فلم يجدوا غير شعبه

وقد فتنشوا صوته فلم يجدوا غير حزنه

وقد فتنشوا حزنه فلم يجدوا غير سجنه

وقد فتنشوا سجنه فلم يجدوا غيرهم في القيود

(1) Voir . Georges Jean La poesie Op . cit p . 148 .

(١) أنظر :

(٢) ديوان محمود درويش ص ٦١٨ .

ملاحم التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش

درويش لا باعتبارها قضية سياسية ، ولا مطلباً جماهيرياً ، ولا رغبة آنية ، ولا فورة حماسية ، ولكن باعتبارها ضرورة إنسانية يؤدى غيابها إلى فجوة فى مسيرة الدماء واختلال فى حركة الحياة وتوازنها وهو اختلال لا يواجه بالصراخ والنواح والوعيد ، ولكن بإعادة اكتشاف مواضع الوهن والصلابة فى الاتصال مع المكان والزمان والكون فى سرها العميق ، وربطها بفتات الحياة فى دبيبها اليومي بوسائل الفن الراقية ، وهو طريق الشعر الجيد فى آداب الأرض كلها .

الجدور والثمار
دراسة فى تشكيل الصورة
فى شعر « أبو سنة »

الجنور والثمار دراسة في تشكيل الصورة في شعر « أبو سنة »

الجنور والثمار

دراسة في تشكيل الصورة في شعر « أبو سنة »

رغم تعدد الوسائل الفنية الكثيرة التي يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لبناء عالم القصيدة الغنى ، فإن « الصورة » تظل النواة الرئيسية لهذا العالم ، وتحمل خليتها ، مهما كانت دقتها ، الخصائص الرئيسية الكبرى القابلة للتوهج أو الانطفاء للنمو أو الضمور لقابلية الأطراف للتشابك المحكم مع الخلايا المجاورة ، أو لوهن العلاقات وتراخي خيوط النسيج ، وينعكس كل ذلك بالضرورة ، وبمساعدة الوسائل الفنية الأخرى ، على مناخ العالم الشعري الذي تلج بنا القصيدة داخله ، إحساسا بالتفرد أو التشابه أو الابتذال ، ويتبدى من خلال ذلك ملامح « طاقة » الشاعر الحقيقية ، وقدرته « على الخلق » المصغر ، من خلال ملكة التصور استقبالا ومن خلال « الصورة » إرسالاً .

وعندما يجرى الحديث عن الفنان و « الخلق المصغر » من خلال الصورة فإن عبارات علم الأسلوب جورج بوفون (١٧٠٧ - ١٧٨٨) ما تزال صالحة للاقتباس ، يقول هذا العالم الفنان ، الذي كان عالماً من علماء النبات وأديبا فرنسيا بارزاً في القرن الثامن عشر : « إن الروح الإنسانية لا تستطيع أن تخلق شيئاً من العدم ، وهي لن تنجح إلا بعد أن تكون قد أخصبتها التجربة والتأمل ، ومعارف الروح الإنسانية هي بنور نتائجها ، لكن الروح لو حاكت الطبيعة في خطواتها وطريقة عملها ، لو أنها ارتفعت من خلال التأمل إلى مستوى أكثر الحقائق سموا ، لو أنها جمعت تلك الحقائق ونسقتها ، وصاغت منها كلا واحدا ، ونظاما واحدا ، إذن لشادت فوق أسس وطيدة معالم خالدة »

وهذه الروح الكلاسيكية المطمئنة في علاقة الفنان بالطبيعة ، كما تعكسها عبارات بوقون ، هبت عليها عواصف شديدة خلال القرن التاسع عشر ، فتوقف الشعر في فترات عن مهمة ، « الرصد » وتحول إلى مهمة « النقد » ، وتحول في مراحل أخرى عن شعور التأمل الرومانسي ، إلى شعور « التمرد » ومحاولة المسخ والتغير ، وتدمير العلاقات المألوفة والبحث عن أنماط أخرى من العلاقات بين « مفردات » الواقع أو ترك هذه المفردات ، تسبح في سديم من عدم الترابط ، لتكون قابلة لصور لا نهائية من التشكل ، بتعدد قدرات أبصار المتلقين وبصائرهم .

إن رصدنا العلاقة بين « الواقع » و« الصورة الشعرية » يمكن أن يشكل من بعض الزوايا رصدًا لتاريخ المذاهب الأدبية الكبرى ، من خلال طريقة محاكاة الصورة للواقع ، وما جرى حول فلسفة هذه المحاكاة من نقاش أمتد من أفلاطون وأرسطو إلى الدادية والسريالية مرورًا بالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والبرناسية والطبيعية وغيرها من المذاهب الأدبية التي ظهرت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على نحو خاص . والتي شكلت خلاصة كثير من روافدها ، نهرا كبير أصبح مناخا للشعر المعاصر أن يمتاح منه ، وإن تعددت مذاقات الثمار التي تسقى بماء واحد تبعا لعوامل أخرى كثيرة تشكل العالم الشعري المتميز لكل شاعر حقيقي على حدة .

ونود في هذه الدراسة أن تستشف بعض ملامح عالم الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة ، من خلال قراءة في ديوانيه الأخيرين ، « رماد الأسئلة الخضراء » الذي صدر سنة ١٩٩٠ ، و« رقصات نيلية » الذي صدر سنة ١٩٩٣ ، ومن خلال محاولة تتبع أنماط العلاقة بين « الواقع » و« العالم

الجنود والثمار دراسة في تشكيل الصورة في شعر « أبو سنة »

الشعري « والطرق المباشرة أو المتعرجة أو الملتفة التي تسلكها الصورة وهي تتشكل بين يدي الشاعر ، فتبدو وقد مدت خيطاً رقيقاً ينتمي أحد طرفيه إلى واقع مألوف ، وينتمي الطرف الثاني إلى عالم لا يماثل الواقع الأول ، ولكنه أيضاً لا يقطع الصلة به ، وقد تكون هذه العلاقة ، أشبه بالشرابين أو الألياف الدقيقة التي تمتد في جسم ساق النبات أو جذع الشجرة فتربط بين تربة نعرف مكونات عناصرها من تراب وماء ، وأغصان تتدلى منها ثمار لا تنتمي إلى مذاق هذه المكونات ، وإن كانت ترتبط بها بالضرورة ، وتخضع لشرائط دقيقة تزداد من خلال وجودها أو عدمها ، حلاوة الثمار أو ثقل أو تنعدم ، إن تشكيل الصورة الشعرية يمر أيضاً برحلة خفية مماثلة بين الجنود والثمار يتاح لها من خلالها أن يشكل التراب في مذاق فاكهة ناضجة قد تكون حلوة أو مرة مثيرة للبهجة أو الألم أو التقزز أو اللامبالاة أو اللامعنى نون أن يقلل ذلك من قيمة نضجها

في مطلع قصيدة تحمل عنوان « خريفية » نتتبع هذه الصور المتجهة من الجذر إلى الغصن ، من الواقع إلى العالم الشعري :

بقايا طـــــواويس في الأفق

هذي سماءٌ تزين أركانها

بالدموع التي تتساقط

في لحظات الغروب

وهذا سحب تمزق

فوق نواصي الجبال

على هيئة الطير يسعى

بعلاقات المكان ، والأشياء ، والتحرك فى إطار زمانى ثابت هو الخريف ،
تصل من خلال هذا كله إلى المواجهة بين الواقع المتجهم و« السؤال » الذى
يظل صبيبا فى نفس الشاعر يتجدد ، مع الدورة الزمانية الخالدة .

* * *

إن موقع العين الراصدة من المشهد المرصود ، تتحدد على أساس منه
الزوايا التى يلقى عليها الضوء ، فقد يزداد القرب فيتم التركيز على جزئية
صغيرة واختراق خلاياها ، وقد تتوسط المسافة فيرصد المشهد فى إطار
الحجم الطبيعى ، وقد يزداد البعد فتتخفى التفاصيل الدقيقة وتبقى ملامح
المشهد العام ، أو تبقى « الظلال » بدلالاتها المتفردة ، وإذا كان علم التصوير
الحديث ، فى إطار التقدم العلمى ، قد رصد للكائنات والأشياء آلاف
الزوايا ، وأطلعنا من ثم على رؤى وحقائق لا نهاية لها ، فإن التصوير
الشعرى أيضاً ، يهتدى بوسائله الخاصة ، إلى رصد الكائنات والأشياء من
زوايا متعددة ، تساعد على اكتشاف الطيات المجهولة ، وتفرس الدهشة فى
الأشياء التى كستها بلادة الألفة ، وإذا كنا قد رأينا العين الراصدة فى
الصورة « الخريفية » التى اقتبسناها الآن ، تتخذ موقعها أسفل اللوحة ،
فإننا يمكن أن نرى العين الراصدة فى مشاهد أخرى ، وقد أخذت موقعها فى
أعلى اللوحة ، أو فى موقع العلو البعيد الذى تكاد تختفى فيه الملامح ولا يبدو
فيها إلا حركة الظلال أو « السلويت » كما تعرفه فنون الرسم الحديثة .

إن قصيدة « عاشقان » فى ديوان « رماد الأسئلة الخضراء » لمحمد
برهيم أبو سنة ، يمكن أن يتحقق فيها هذا النهج التصويرى فى رصد
الظلال ، حيث يساعد الايقاع السريع لتفعيله بجر الرجز « متفعلاً » إلى

الجنور والثمار دراسة في تشكيل الصورة في شعر « أبو سنة »

جانب تجاور الجمل والكلمات دون الاستعانة بأدوات « الوصل » غالباً ، يساعد هذا كله على تدحرج الكلمات والصور ، فتنبو العين والأذن لاهثة وراعا ، تهمل الملامح والتفاصيل وترصد الخطوط العامة :

تقابلا فابتسما ... تكلما واحتدما ، تعانقا .. تماوجا
وارتطما .. تفجرا .. هوى ... ريحا دما ، تناعما كأنما
هما .. لحنان صاعدان للسما ، وحلقا .. نجمين أزرقين
طائرَيْن أخضرين ، مثلما ، تفتحا .. تداخلا .. كقيمتين
تنجبان برعماً

إن سرعة اللقطات هنا يمكن أن تُحسَّ لو قارناها بصياغة شعرية أخرى لموقف مشابه ، وهى صياغة كان تعد منذ عقود قليلة تجسيدا للسرعة والإيجاز ، متمثلة فى قول شوقى :

نظرة فابتسامه فسلام فكلام فموعد فلقاء
ففراق يكون فيه دواء أو فراق يكون منه الداء

حيث يؤدى حرف العطف دوره فى رسم تخوم لكل حدث على حدة ، حتى وإن أفاد « الترتيب والتعقيب » ، وحيث تظل أجزاء الحركة أرضية مطمئنة ، على حين أن الحركة السريعة المتداخلة عند « أبو سنة » يلحق بها لون من التصعيد فتظهر النجوم والغيوم والطيور والسماء فى إطار مكاني واحد مع الأرض ، وتختفى من ثم كل التفاصيل المتأنية ، وتسعى القصيدة من وراء الهرولة على التفاصيل إلى هدف آخر ، يكمن فى التأكيد على أن هذا المشهد

ليس الاجزاء من اللوحة ، وتأتى مشاهد أخرى لتكتمل بها الدائرة :

تصادما ، تسابقا إلى الذبول والظما ، تمللًا ، تنافرا .. هماهما
توقفا هناك فى المدى ، وأطلقا الربيع فى عينيهما ، تجمدا ،
تجسدا ، فى الليل حلما معتما ، تباعدا .. تراشقا ، تكسر القنديل
فى خديهما .. وغاب بحر أزرق فى ليله ، أب النهار مظلمًا
تباعدا وانبهما ، وانقشعا ، لاشئ يبدو منهما .. هماهما
سحابتان فى السمان ، قد مرتا ، لم يبق من بعدهما ، شئ سوى
دمعهما .. يسح فى المدى .. هوى .. ريحا .. دما ...

إن ابتعاد العين الراصدة عن المشهد المرصود جعل المدى يتسع اتساعا
مكانيا بينا ، اختفت خلاله الملامح الدقيقة وحلت محلها الخطوط والظلال ،
واختفت العقبات الفاصلة ، فتداخل العاشقان مع النجم والغيم والقنديل
والبحر واتسع المدى ، ولقد ولد هذا الاتساع المكانى ، اتساعا زمانيا
موازيا ، فلم تتوقف اللوحة عند لحظة عشق ينتعش لها القلب ، أو لحظة
صدام أو فراق تنفطر لها النفس ، وإنما رسمت دائرة زمانية تكاد تتلامس
فيها لحظة البداية والنهاية ، كما رسمت من قبل دائرة مكانية ، تكاد ،
تتلامس فيها قبة السماء بتراب الأرض ، وتلك واحدة من الإمكانيات التى
يتيحها التصوير الشعري حين تحتفظ العين الراصدة بمسافة بينها وبين
المشهد المرصود .

إذا كان التأمل فى وسائل « التصوير الشعري » عند أبوسنة ، قد كشف

الجنور والشاعر دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر « أبو سنة »

بعض إمكانيات الشاعر المعاصر ، فى توظيف عناصر الواقع لبناء عالمه الشعري ، فإن هناك إمكانيات أخرى كثيرة ، من بينها ما يمكن أن يسمى بطريقة « المشاهد المتجاورة » أو « الخلايا المتجاورة » ، وهى تعتمد على فكرة الربط الإيحائي غير المباشر بين عناصر فى الواقع يختار الشاعر جزئيات منها ليضعها متجاورة فى عالمه الشعري ، دون أن تربط بينها أدوات التشبيه والمقارنة المشهوددة ، ولقد عرف الشعر العربى منذ فترات طويلة اللجوء إلى هذه الطريقة ، وإن كانت أقل شيوعا من طريقة الربط التشبيهي المباشر ، أو الاستعارى الذى تندمج فى إطاره العناصر ، وربما يقرأ المرء فى شواهد النحاة القدماء قول الشاعر :

أتانى أنهم مزقون عرضى جحاش الكرملين لها فديد

فلا يجد إلا لحة مشاهدة على الربط غير المباشر من خلال وسيلة المشاهد المتجاورة ، فأولئك الذين يعزقون عرضه بالحديث عنه فى جانب من المشهد ، والنهيق العالى لجحاش الكرملين فى جانب آخر ، دون أن يربط الشاعر بين المشهدين ربطا كان يمكن أن يرضى حاجة البلاغيين القدماء إلى البحث عن قاعدة مطردة للربط بين عناصر الواقع ، سلمت لهم فى التشبيه والاستعارة ، ولم تسلم لهم فى مثل هذا اللون مع طرافته وفنيته ، فلم يحظ بمعالجة فى البلاغة القديمة وأظن أنه لم يحظ كذلك بعناية كافية فى البلاغة الحديثة .

ولاشك أن الشعر الحديث ازداد جنوحا إلى هذه الوسيلة الفنية من خلال التأثير بفنون التصوير الحديث ، وخاصة التصوير المتحرك « السينمائى أو التلفزيونى » ، حيث يتم التأثير فى الرأى والوجدان معا ، من خلال فكرة

المشاهد المتجاورة ، وما يتولد عنها من إحياءات يخطط لها سلفا ، وتتزاوج فيها الكلمة مع الصورة ، أو الصورة مع الصورة الأخرى تزاوجا مؤثرا ، وليس فن الإعلان التجارى فى الصور المتحركة إلا تجسيدا للتكثيف المقطر والزائف فى كثير من الأحيان ، للتأثير من خلال فكرة المشاهد المتجاورة ، وليست وسائل التصوير واختيار المشاهد فى الدعاية السياسية ، والدعاية المضادة إلا وجها آخر من أوجه هذه الفكرة ، أما الحمائم التى تطير مع كلمات القصيدة التى تُبث فى الأجهزة المرئية وشلالات المياه الرقراقة ، وعيون الحسان التى تظهر وتختفى ، فليست جميعها إلا محاولة لتهيئة المناخ الملائم من خلال وسائل تنتمى إلى نفس الإطار .

ان الشاعر المعاصر يستطيع أن يلجأ إلى طرق عديدة لتوظيف هذه الوسيلة الفنية ، فقد يلجأ إلى الرصد السريع للقطات المتجاورة ، وقد يلجأ إلى « التعميق الرأسى » لكل لقطة مُشكلا منها خلية نامية ، قبل أن ينتقل إلى اللقطة المجاورة ليعمقها بدورها تعميقا رأسيا ، تاركا لأطراف الخلايا المتجاورة حرية التماس أو التعانق أو التوازنى لتتولد من خلال ذلك كله فى نفس القارئ عشرات الإحياءات الواردة ، وإلى الطراز الأول تنتمى قصيدة : « غانية فى مقهى » من ديوان « رقصات نيلية » حيث تتجاوز المشاهد فى مطلع القصيدة على النحو التالى :

قنـدـيل مـطـفـأ

ذكرى امرأة غائبة

كأس فارغة .. وسحاب

الجنود والثمار دراسة في تشكيل الصورة في شعره أبو ستة ،

رجل في زاوية معتمه وكتاب
جلس يهيم تاريخا .. للنهر الراكد
يطلع من أجنحة الليل ويهوى
في عينية .. قمر كـذاب
ليل يعتنق نهـارا
وفضاء مكثظ بدموع
سفن تجرى .. لا تدري وجهتها
سمك يتعفن في أقفاص النجوى

إن عناصر الإحباط التي تحيط برمز الذي يحاول أن يكتب تاريخ النهر
الراكد تتشكل من الظلمة والفراغ والركود والعفن وفقدان الهدف ، ومن ثم فإن
حصادها قد يبدو غير ذي معنى ، وفي أفضل أحواله يبدو غريبا :

« تتعالى صيحات الأغـراب
ما هذا الشفق المذبوح ، على هيئة طير
تتدلى منه عناقيد الحزن ، تلوح وجوه لا نعرفها
غرف باكية من خلف الأبواب » .

إن المشاهد المتجاورة التي بدأ تجاورها من خلال صور أليفة ، جنح بها
الإحباط إلى مناخ الصورة الغريبة ، وسوف ينتهي بها إلى مناخ الصور
الأكثر غرابة .

« يخلو المقهى ، إلا من بعض الأرجه تعبر فوق مراياه لتفنى فسى الطرق

« الطينية » ومضى شعاع ، لاح وراح وراء الأحاب يتثاب قمر يتهادى ، لا يعرف وجهته يداعى نهر يصحو ، وسماء تتأمل فى عينين كواكبها ، صلاصلة الأجراس الراهنة تدق ليوقظ بعض زهور نائمة فى وجه محتضر خلاب »

إن الدائرة وهى تحاول أن تكتمل ، تجعل النهر يصحو وتدق الأجراس لكى توقظ بعض الزهور النائمة فى الوجه « المحتضر الخلاب » وهو وصف ثنائى يحاول أن يجسد قطبى الدائرة : « الاحباط - والأمل » ولكن نزعة التفاؤل التى شاعت فجأة فى المقطع الأخير ، ربما لا تجد سنداً قوياً لها فى النمو التدريجى الذى شاع فى تجاور المشاهد خلال المقاطع السابقة .

* * *

« المشاهد المتجاورة » تقود أحيانا إلى « الخلايا المتجاورة » كما أشرنا ، وفى هذه الحالة يتحول المشهد إلى خلية نامية يتشعب بها الشاعر حتى يتولد عنها إحساس ما ، ثم يستدير إلى نقطة تبدو وكأنها نقطة بدء جديدة يتشعب بها وتنمو بين يديه ، وعند اكتمال نموها يمكن أن يقود التأمل إلى اكتشاف خيوط للربط غير المباشر تصلها بالخلية السابقة ، وإلى استمرار تراكم الأحاسيس المتشابهة ، وأمام الشاعر عندما ينسج على هذه الوسيلة الفنية ، فرصة المرواغة والمناورة من خلال التركيز على نقاط المفارقة والتشابه ، أو تحويل تخوم الخلايا إلى أبنية لغوية يتسع معها مدى القصيدة ، كما يمكن أن تلمح ذلك كله فى قصيدة « رقصات نيلية » التى يحمل الديوان عنوانها والتى شكلها الشاعر من خمسة مقاطع رقمية (تصدر كل مقطع منها رقم مسلسل) طرح الشاعر فى المقطع الأول منها رموز النيل من خلال ثلاث خلايا ، الحب - الحياة - البهجة :

الجنور والثمار دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر « أبو سنة »

« ممعن فى صباه الجميل ، ذلك النيل

يقبل منفعلا رافضا ، ليمارس أهواءه

فى حنايا الحقول

يشتهى لمسة الجذر فى القاع

فتنهض كل الغصون على ساقها

عاريات على صدره تستطيل

هل هو الحب فى لهوه .. يتدل فى رقصه

ويباغت أعضاعنا بالذهول ؟ »

إن رمز النيل العاشق للصبايا يمتد فى الوجدان الأسطورى إلى فكرة « عروس النيل » التى كانت الأساطير تزعم أن النيل لن يرضى ويرسل فيضانه إلا إذا أهديت إليه عروس كل عام ، ساعتها ينتشى النيل ويفيض خيره على الضفاف ، ولقد كانت تلك الأسطورة مصدر التأملات شعرية على مدى العصور ، لعل من أشهرها غنائية أحمد شوقى الرقيقة التى رصد فيها الأسطورة من زوايا تختلف عنها الزاوية التى عالجها « أبو سنة » فيما بعد ، فقد ركز شوقى على مشاعر « المعشوق » فى جين ركز « أبو سنة » على مشاعر العاشق ، ولنتأمل قليلا فى لوحة شوقى الموازية :

ونجيبه بين الطفولة والصبا عذراء تشربها القلوب وتعلق

كان الزفاف اليك غاية حظها والحظ إن بلغ النهاية موبق

لاقت أعراسا ، ولاقت مائما كالشيخ ينعم بالفتاة وتزهق

فى كل عام درة تلقى بلا ثمن اليك وحررة لاتصدق

حول تسائل فيه كل نجيبية	سبقت إليك متى يحول فتلحق
والمجد عند الغانيات رغبة	يبغى كما يبغى الجمال ويعشق
ان زوجوك بهن ، فهي عقيدة	ومن العقائد ما يلب ويحمق
زفت إلى ملك الملوك يحثها	دين ويدفعها هوى وتشوق
ولربما حسدت عليك مكانها	ترب تمسح بالعروس وتحرق
مجلوة في الفلك يحو فلكها	بالشاطئين مزغرد ومصفق
حتى إذا بلغت مواكبها المدى	وجرى لغايته القضاء الأسبق
ألقت إليك بنفسها ونفيسها	وأنتك شيقة حواها شيق
خلعت عليك حياها وحياتها	أعزمن هذين شئ ينفسق
وإذا تنامى الحب واتفق الفدى	فالروح في باب الضحية أليق

إن لوحة شوقي ، على غنائينها الرقراقة ، ظلت محتفظة للشاعر بوقاره ، فلم تبتل أقدامه ولا أطراف ملابسته بماء النيل ، ولكنه ظل في مأمن على مسافة غير بعيدة من شاطئة ، يرقب المشهد ويسجل مايجرى على السطح ، ولعل ذلك يذكرنا بفكرة الصورة الكلاسيكية المطمئنة التي أشرنا إليها في بداية هذه الدراسة ، والتي تعطى مجالا للتأمل واستخراج الحكمة ، وأبيات شوقي التي أشرنا إليها ، تتخللها في الديوان بعض من أبيات الحكمة المستخلصة مثل قوله :

ما أجمل الإيمان لولا ضلة في كل دين بالهداية تلصق

وعدم الالتفات إلى العاشق ومشاعره عند شوقي جعل النيل يبدو عنده

الجنور والثمار دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر « أبو سنة »

شيخاً عجوزاً يقتنص فتاة عذراء فينعم هو وتزهق هى ، وأبو سنة عندما
تقمص النيل العاشق تابع مشاعر الخصب والجمال والنماء المتولدة عن
عشقه :

إنه يتسلل منسرباً للشغاف

إنه لا يخاف .

عشقة يتحول أجنحة ، يتبرعم ثم يصير حقولاً

بساتين .. نخلا .. مراكب يصدح فيها الغناء

عشقه مصر

هذى طفولته .. ماتزال مرواغة

والعصور التى حدثت فى مراياه .. ترتد مقهورة

والظلام يراقص أحلامه والنجوم بذور

إلى جانب الخلية التى جسدت معنى العشق الصادر عن ذات النيل ،
والمتمثل نماء وخصبا ، ومراكب ومرايا ، توجد خلية موازية تجسد الحياة ،
وهى ليست مختلفة عن الأولى إلا كما تختلف درجات الألوان التى يتشكل منها
الطيف ، ولكنه يلاحظ أن خلية العشق كانت صادرة عن النيل ، على حين أن
خلية الحياة ، امتصها أولا ، فهى آتية إليه ، ثم بثها ثانياً ، فأصبحت صادرة
عنه ، ولنتذكر هنا فكرة « الجنور والثمار » « ولحظات التحول والتغير الدقيق
وتبديل المذاق ، ثم التشكل الخلاق المدهش ، وهى كلها مراحل تمر بين البذرة
والثمرة وتحفظ الألياف بكثير من أسرارها ، ويدرك المتأمل لدقة الخلق وجمال
الصنع بعضاً منها ، وقريب منها ما يتم فى لحظة الابداع الشعري من تحولات

الجنور والثمار دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر « أبوسنة »

إن الخلية الثالثة على قصرها ، حملت بذرة فكرة جديدة ، تساعد على خلق التوازن داخل جسد القصيدة ، وهى فكرة « العوائق » التى تحد من فكرة « التوق » المجسدة فى خلايا العشق والحياة التى تبلغ أوجها فى خلية البهجة ، لكى ترتد فى لحظة القمة فتتذكر الضد ، كما يقول شوقى فى قصيدة النيل :

« والحظ إن بلغ النهاية موبق »

إن توق النيل إلى عشق الضفاف ، يحد من انطلاقه ، طين فى قاعه يمكن أن « يقعده » وسيوف على رأسه يمكن أن « توقفه » ومع أن المقطع الذى بين أيدينا أتى بالعوائق على سبيل النفى ؛ فلا السيوف أوقفت ، ولا الطين يقعده ، إلا أن رائحة العوائق بدأت تفوح فى القصيدة ، وتشكل جواهر الصراع الخفى ، وتتسلل العوائق إلى تخوم الخلايا ، وتبرز فى شكل تساؤلات:

ما الذى لا ينير ؟

حين يأتى المساء

فوق هذى البلاد

ما الذى لا يطمير ؟

حين تقعى الصخور

فوق كل الصدور

غير أن العوائق التى تحد من انطلاق « التوق » يمكن أن تدخل بهدير النهر إلى دائرة التحدى ، وهى دائرة تولد طاقات جديدة ، فالصخور التى

تعترض مجرى النهر ، قد تحبس بعض مائة إلى حين لكنه حين يستجمع
قوته ، يواصل هديره ، وقد تولدت عنه طاقة جديدة :

صواجان الصجر

طالع من خريز المياه

وغناء القمـــــر

ساطع في ضمير الحياة

عابث يشتهـــــى

أن يكون طليـــــقا

حين تهوى القيوـــــد

على معصميه

فيجعل منها أساور

فوق الزنـــــود

إن هذا التلاقى الفنى لعناصر « التوق » و « العوائق » و « التحدى » من
خلال الخلايا المتجاورة ، هو الذى يجعل شعاع الأمل يمتد مرة أخرى من
أسطورة « أيزيس » التى يمكنها أن تجمع أجزاء الجسد الميت فتعود إليها
الحياة ، من خلال فكرة « الخلايا المتجاورة » التى أيضاً كان على أيزيس أن
تحكم وضع كل واحدة منها فى مكانها الملائم ليتدفق فيه معنى الحياة ، كما
كان على الشاعر من بعد أن يقوم بنفس الصنيع فى بناء خلايا قصيدته ،
ومن هنا فقد جاء المقطع الخامس والأخير فى القصيدة يحمل عنوان : «
أغنية كلاسيكية إلى إيزيس » وجعله الشاعر يصاغ أيضاً فى شكل «

الجنود والثمار دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر « أبو سنة »

كلاسيكى « فجاء مطلعاه وكثيرا من أبياته على وزن بحر الخفيف ، وخرجت أبيات قليلة عن مناخ هذه الأيقاع » الكلاسيكى « أو تسامحت فيه قليلا ، ولم يكن هذا فى صالح المقطع الذى كان على الشاعر أن يتحكم فى إيقاعه ، كما تحكم فى كثير من التوازنات خلال بناء القصيدة ، وأن يجعلنا نستسلم لإيقاع المطلع الهادئ :

يا غصون الصفصاف كفى نحيا

لا تليق الأحزان بالعشاق

كل هذا اللمع يرعش فيه

خفقات الضلوع بالأشواق

وأن يجعلنا نتمنى ونحن نقرأ البيت الأخير من القصيدة :

فانهضى واحملى الزمان صغيرا

أن يا نيل (للفجر) أن يحين طلوع

نتمنى أن يختفى الفجر من الشطر الأخير من القصيدة ، لتستمتع حواسنا بسلسلة الموسيقى ، كما استمتعت بسلسلة البناء ودقته فى أجزاء القصيدة المختلفة ، وفى كثير من قصائد الديوانين الجيدين « رماد الأسئلة الخضراء » و « رقصات نيلية » للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة .

ملاحظات

حول تشكيل القصيدة المعاصرة
نماذج من أحمد سويلم

ملاحظات

حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

عندما كتب ابن خلدون في القرن التاسع الهجري ، فصلا في مقدمته عن « أنقسام الكلام الى فنى النظم والنثر » أكتشف أنه رغم مرور ثمانية قرون قبله ، كتبت خلالها مئات المؤلفات البلاغية والعروضية حول الشعر ، لم تتم الاحاطة بعد بالرسوم الشكلية للشعر ، ولم يتم تحديد الفروق الفاصلة بينه وبين النثر ، وكان أن حاول ابن خلدون أن يهتدى إلى تعريف « لم يقف عليه لأحد من المتقدمين » وأن يقف أمام تعريف العروضيين للشعر بأنه الكلام الموزون المقفى فيقول إن حدهم ذلك لا يصلح له عندنا ، وأن يقف على نحو خاص مقتربا بصرف النظر عن الوزن ، من سمات في لغة الشعر يتميز بها عن كثير من سمات في لغة النثر : « لأن الشعر له أساليب تخصه لا تكون للمنتثر ، وكذلك أساليب المنتثر لا تكون للشعر ، فما كان من الكلام منظوما وليس على تلك الأساليب ، فلا يكون شعرا »^(١) .

ولا ندري بعد أكثر من ستة قرون من طرح ابن خلدون لأسئلته تلك حول الشعر ، ما إذا كنا قد تقدمنا كثيرا في سبيل الحصول على اجابات مرضية عنها ، لقد شفت هذه الأسئلة عن جانب النقص في الجانب الذى قنعنا به في معرفة الاجابة عن السؤال : ما الشعر ؟ وما القصيدة ؟ وما نظامها الداخلى ؟

(١) انظر مقدمة ابن خلدون ، الفصل الرابع والخمسون وما بعده . تحقيق الدكتور على عبد الواحد وافي

- طبعة مجلة البيان العربى .

وما لغتها ؟ وساد انطباع غير دقيق بأن الجانب الموسيقى هو الذى يمكن أن يكون فاصلا فى تحديد أطار الشعر وتحديد مراحل التطورية وجرى الحديث عن مراحل متميزة فى تاريخ القصيدة العربية من خلال تطور موسيقاها ، فكانت الخمسات والمسمطات والموشحات والشعر المرسل والشعر الحر موضع اهتمام من حيث تشكيلها لفصائل ، يظن أنها تختلف « شعريا » عن فصائل أخرى فى القصيدة .

ومع أن هذا التمايز الموسيقى يمثل جزءا لا شك فيه من ملامح التطور أو الانتقال ، فإن الاهتمام به طغى على الاهتمام بجوانب أخرى ، ربما كانت أكثر دلالة على التحول التدريجى أو الخروج على « المعدل » فى بناء القصيدة ، ومن هذه الجوانب التى جرى الالتفات إلى بعضها سريعا ، ولم يلتفت الى البعض الآخر ، قضايا متصلة بطبيعة « لغة الشعر » وأخرى متصلة بتنظيم أجزاء القول داخل القصيدة ، وخصائص هذا التنظيم فى ذاتها ، ومدى مخالفتها لتنظيم أجزاء القول فى « الخطاب النثرى » .

إن الاقدمين أحسوا بأن التطور فى مثل هذه النقاط ، ربما يكون أشد خطرا من التطور فى جانب الوزن ، ولهذا أقاموا تصورهم لعمود الشعر على أساس من لغته وتنظيم أجزاء القول فى القصيدة ، ولم يقيموه على أساس « الموسيقى » ولم يهتزوا لخروج واحد كآبى العتاهية على بعض قوانين الوزن ، ونسجه شعرا على نمط أنغام الملاحين فى دجله ، وتصريحه بأنه « أكبر من العروض » لم يهتزوا لهذا كله اهتزازهم لخروج واحد كآبى تمام على « عمود الشعر » أى على لغته المألوفة ، ومنطقه ، واقترايه بهذا المنطق هو جماعة معه من « منطق » النثر ، ولهذا كان رد الباحثرى « المحافظ » على هذه

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

الجماعة « المجددة » يتمثل في رفضه « للمنطق » الجديد :

كلفتموننا حدود منطقكم

والشعر يغنى عن صدقه كذبه

ولقد جرت محاولات خاطفة للحديث عن هذه اللغة وذلك المنطق من خلال كتابات نقاد مثل ابن قتيبة والحاتمي والمرزوقي وعبد القاهر وحازم القرطاجنى وغيرهم، ولكنها ظلت فى مجملها محاولات محدودة ، ولم يقل لنا الأقدمون فى إطار تنظيم أجزاء القول بين الخطاب الشعرى والخطاب النثرى ، ما الذى يفرق بين هيكل بناء « رسالة » للجاحظ ، أو « مقابلة » لأبى حيان ، أو « مقامة » لبديع الزمان ، أو « زبرجدة » لابن عبد ربه ، أو « منهج » لحازم القرطاجنى أو « فصل » لقدامة أو « قصيدة » للبحتري .

إن الوزن ليس هو الفاصل الوحيد بين الشعر والنثر هنا ، فضلا عن أنه لا يشكل فاصلا على الإطلاق بين الأنواع النثرية المختلفة ، ولكن هناك فواصل تتصل بهيكل بناء الخطاب ، ونمط اللغة الملائم فى كل نوع أدبي ، ولقد أشار ابن خلدون نفسه إلى الخلط الذى يحدث بين أساليب الشعر وأساليب النثر عند بعض كتاب عصره ، وخاصة المشاركة ، فيقول : ^(١) « وأعلم أن لكل واحد من هذه الفنون أساليب تختص به عند أهله ، لاتصلح للفن الآخر ولا تستعمل فيه .. وقد استعمل المتأخرون أساليب الشعر وموازينه فى المنثور من كثرة الأسجاع والتزام التقفية وتقديم السبب بين يدي الأغراض ، وصار هذا المنثور إذا تأملته من باب الشعر وفنونه ولم يفترقا إلا فى الوزن .. وما حمل

(١) المرجع السابق ص ٥٢٢ .

عليه أهل العصر إلا استيلاء العجمة على السننهم ، وقصورهم لذلك عن إعطاء الكلام حقه في مطابقته لمقتضى الحال » .

وإذا كان ابن خلدون يلاحظ أن النثر يستخدم منطق الشعر في عصره ، فإننا يمكن أن نلاحظ العكس الآن ، فالشعر هو الذى يستخدم منطق النثر أو على الأقل ، يتداخل المنطقتان ، ويتضح ذلك على نحو خاص فى الشكل الكتابى للقصيدة المعاصرة .

وربما ينبغى أن نلاحظ قبل أن نحاول الخوض فى تفاصيل هذه القضية ، أن العصر الحديث ، بالقياس إلى العصور المتوسطة والقديمة ، قد شهد تطورا انتقل بالقصيدة من فن سماعى إلى فن مقروء ، وانتقل بالشاعر من ثم ، من شارع المجلس إلى شاعر المطبعة ، ولعل ذلك التطور الذى بدأ فى القرن التاسع عشر ، لم تبدأ نتائجه فى الظهور إلا فى الربع الثانى من القرون العشرين ، لم تتطور على نحو واسع إلا فى النصف الثانى منه ، بحيث لم يعد السؤال فقط يثار حول هيكل الخطاب الشعرى والفرق بينه وبين هيكل « الخطاب النثرى » وإنما أصبح يثار أيضا حول الفرق بين هيكل القصيدة الشعرية قبل أن يحدث هذا التطور « المطبعى » وتظهر آثاره ، وهيكلها بعد أن حدث ، أو فى الفترة التى مرت بين حدوثه وظهور نتائجه الأولى ، وسوف نحاول إثارة هذه القضية فى القصيدة المعاصرة من خلال قراءتنا لثمانية دواوين صدرت للشاعر أحمد سويلم بين عامى ١٩٦٧ - ١٩٨٧ ، ومثلت خلاصة نشاطه الشعرى الذى بدأ منذ أوائل الستينيات وضمها مجلد « الأعمال الشعرية » الذى صدر له عن هيئة الكتاب ١٩٩٢ .

ولقد بقيت كلمة القصيدة مسمى لوحدة الخطاب الشعرى قبل عصر

المطبوعة وبعده ، وإن كان الخطاب النثرى قد بدأ ينزع لاستخدام المصطلح على وحداته التى تستخدم منطق الشعر أو لغته ، والنقاش حول طبيعة هذا الاستخدام فى النثر ليس موضعه هنا ، لكن هذا المسمى للوحدات الشعرية الصغيرة ، يحتاج إلى مسمى آخر يميز كل وحدة عن غيرها ، حتى يجتمع فى نتاج الشاعر الواحد عدد من القصائد ، فيلجأ هو أرواته إلى التمييز فيما بينها ، ولقد كان هذا التمييز يتم قديما من خلال ذكر ملخص لموضوع القصيدة ، أو إشارة إلى قافيتها المميزة ، ومن السهل أن تقرأ فى ديوان كديوان المتنبى « إشارات » موجزة أو متوسطة أو مطولة لتمييز القصائد مثل قول جامع الديوان : « وقال فى صباه » أو « ورد على أبى الطيب كتاب من جدته لأمه تشكو شوقها إليه وطول غيبته عنها فتوجه نحو العراق ولم يمكنه دخول الكوفة على حالته تلك ، فأنحدر إلى بغداد ، وكانت جدته قد يئست منه ، فكتب إليها كتابا يسألها المسير إليه فقبلت كتابه ، وحمت لوقتها سرورا به وغلب ، الفرح على قلبها فقتلها ، فقال يرثيها » والنهج الذى اتبع فى الإشارات المميزة للقصائد فى ديوان قديم كديوان المتنبى ، لا يختلف عنه النهج الذى اتبع فى ديوان كديوان البارودى مثلا ، حيث نجد القصائد أيضا تميزها مثل هذه الإشارات : « وقال فى الغزل » و « قال يروض القول فى بعض الأساليب » و « قال على طريقة العرب » و « قال بعد عودته من سرنديب » و « قال يذكر مقامة فى سيلان ويتشوق إلى الأهل والخلان » و « قال وهو فى حلوان وقد أقام بها مدة للالزمة الصامات » و « وقال بعد عودته من سرنديب يمدح الخديو حلمى الثانى ويشكره على استدعائه إليه ، وحسن اقباله عليه فى أثناء محادثته » معه وطريقة « الإشارة » إلى القصائد فى ديوان البارودى لا تختلف عن مثيلتها فى ديوان المتنبى ، إلا باختلاف

المناسبات ، غير أن الأمر سيختلف اختلافا واضحا مع ديوان شوقى حيث ستظهر فكرة « العنوان » للإشارة إلى القصيدة وحدة الخطاب الشعرى ، وسوف نجد العنوان يتشكل من جمل قصيرة تامة أو غير تامة ، مثل « صدى الحرب » ، « ولد الهدى » ، « الله والعلم » ، « أيها العمال » ، « نجاة » ، « مصر تجدد مجدها » ، « كبار الحوادث فى وادى النيل » ، « أبو الهول » ، « رحالة الشرق » ، « نكبة بيروت » ، « ذكرى دنشواى » ، « دار العلوم » وهذا النهج فى الإشارة إلى القصيدة هو الذى ستسير عليه القصيدة المطبوعة حتى اليوم ، مع تطورات تحدث أحيانا فى طريقة تكوين الجملة بين النقص والتمام ، أو الإفادة أو عدمها ، ومع جنوح أحيانا إلى طول الجملة كما يأتى فى عناوين أحمد سويلم أحيانا مثل : « عن الطاعون والمدينة ذات الأبواب المتعددة » أو « تجولات تابع سليمان الحكيم فى الليالى القمرية » و « فصول مطوية من حياة العاشق الذى باح أخيرا » وقد يأتى العنوان على العكس أقصر من المعدل مثل « أ . ب » وفيما عدا ذلك يظل العنوان دائرا فى اطار المعدل المألوف .

غير أن فكرة العنوان ، إذا اعدنا إلى متابعة تطورها ، قد اتسع مجال استخدامها بعد شوقى ، فاتسعت فكرة استخدامها من الإشارة إلى القصيدة ، وحدة الخطاب الشعرى الصغرى ، إلى « الديوان » ملتقى مجموعة من الوحدات ، ولم يعد الديوان ، فى غالب الأحيان يحمل أسم الشاعر فقط .. (ديوان البحرى ، ديوان المتبنى ، وديوان حافظ .. الخ) أو صفة مشتقة من اسم الشاعر مثل « الشوقيات » وانما أصبح للديوان عنوان مستقل ، وتلك طريقة فى الإشارة ، لعل التراث لم يعرفها إلا فى حالات قليلة مثل ديوان « سقط الزند » لأبى العلاء ، أو عناوين النواوين الجماعية مثل « المفضليات »

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

للضبى لكن الديوان الحديث يميل إلى الإشارة اللغوية من خلال العنوان الموحى ، وهذا العنوان ، قد يكون عنوان إحدى قصائد الديوان ، كما اختار أحمد سويلم فى سبعة دواوين هى « الطريق والقلب الحائر » و « البحث عن الدائرة المجهولة » و « الليل وذاكرة الأرق » و « الخروج إلى النهر » و « السفر والأوسمة » و « العطش الأكبر » و « الشوق فى مدائن العشق » وتخلّى عن هذا التقليد فى ديوان واحد هو : « الهجرة من الجهات الأربع » ومع أن دلالة العناوين فى هذه الحالة يمكن تلمسها فى القصائد التى نبعت منها ، فإن جميع العناوين فى « الأعمال الشعرية » الكاملة ، يمكن أن يجمع خيوطا من الضوء ، تساعد فى إعطاء مؤشرات على الشواغل الكبرى لعالم شعري معين ، إن سبعة من العناوين الثمانية لدواوين أحمد سويلم ترد فيها إشارات إلى المكان أو الزمان ، ويبقى العنوان الثامن وهو « العطش الأكبر » وحده خاليا من هذه الإشارة والإشارات المكانية وهى الغالبة ، تمثل غلبة الحيرة ، سواء فى اسمها الصريح « الطريق والقلب الحائر » أو فى التشعب المكاني المحير « الهجرة من الجهات الأربع » و « البحث عن الدائرة المجهولة » وإذا كان عنوان « الخروج إلى النهر » يبدو عنوانا مكائيا محايدا ، فإن الحيرة تتولد من خلال مقابلته بالعنوان المحايد فى المجموعة وهو « العطش الأكبر » حيث يبدو خلال المقابلة وكأن الظمأ يزداد فى عالم الشاعر رغم اختراق النهر له ، ويتولد نفس الاحساس كذلك من التقابل بين « السفر والأوسمة » و « الشوق فى مدائن العشق » حيث يتعاقب الحياء والحيرة أما العنوان الزماني الوحيد « الليل وذاكرة الأرق » فليس أقل دلالة على الحيرة ، ويكفى أن يلتقى الليل والقلق ليتولد عنهما الكثير .

* * *

إذا كان اللجوء إلى العنوان على مستوى القصيدة والديوان قد شكل سمة فارقة بين القصيدة الحديثة والمعاصرة من ناحية ، والقصيدة القديمة من ناحية أخرى ، فإن العنوان قد تسرب إلى مقاطع داخل القصيدة المعاصرة ليشكل بهذا فارقا بينها وبين القصيدة الحديثة ، ول يؤكد اتساع الهوة مع القصيدة القديمة التي لم تعرف نمطاً العنوان الحديث والمعاصر ، ومع أن القصيدة القديمة كانت تعرف اختلاف الأغراض ، داخل القصيدة الواحدة ، فقد كان النقاد يوصون الشعراء بطرائق تتبع في حسن التخلص من غرض والانتقال إلى غرض آخر ، ولم يكن من بين هذه الطرائق بالطبع وضع عناوين للأغراض المختلفة ، وسارت القصيدة الحديثة في مجملها على هذا النظام القديم ، سواء عند من كانوا يؤمنون بتعدد الأغراض أو يتحدثون عن الوحدة الموضوعية ، فقد كانت قصائدهم ، تخلو من الإشارات الداخلية إلى انتقال الشاعر من فكرة إلى فكرة ، أو من « فقرة » إلى فقرة أو من مرحلة من مراحل القصيدة إلى مرحلة تالية لها ، ولعلمهم كانوا يرون أن فكرة الفقرة أو الفكرة أقرب إلى روح السرد العلمي النثرى الذى تبغى منه « الفائدة » منه إلى روح الشعر الباحث عن « المتعة » ولعله من أجل هذا كانت تأتي العناوين الداخلية في بعض القصائد الشعرية الطويلة التي تحمل طابع السرد الملحمي ، كما حدث في قصيدة شوقي « صدى الحرب » والتي تؤرخ للوقائع العثمانية اليونانية ، وتلجأ من ثم إلى عناوين داخلية مثل : الجلوس الأسعد ، حلم عظيم ويطش أعظم ، معجزات الجنود على الحدود ، زينب بنى عثمان ، الحالة في بحر الروم ، منعة السواحل العثمانية ، الحاج عبد الأزل باشا ، أحلام اليونان .. الخ غير أن القصيدة الحديثة ، توسعت كثيراً في اللجوء إلى فكرة الإشارات الدالة على التقسيمات الداخلية للقصيدة ، والأعمال الشعرية

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

لأحمد سويلم والتي تغطي نشاطه فى نحو ثلاثة عقود ، تقدم لنا نماذج كثير لهذه القضية ، بل ويمكن أن نرصد من خلال تشكيلات القصائد هنا أربعة أنماط مختلفة لهذه الإشارات الداخلية .

فى النمط الأول تقوم الأرقام وحدها بدور الإشارات إلى المقاطع المتتالية فى القصيدة ، وغالبا ما تشير الأرقام إلى موجة شعرية جديدة ، أو طور من أطوار الحكاية الشعرية ، على النحو الذى نجده فى قصيدة « تجولات تابع سليمان فى الليالى القمرية » حيث تتبدل النملة « بطة القصيدة » فى ثلاث مراحل متتالية يشار إلى كل منها برقم فالمقطع الذى يحمل رقم (١) يتابع رحلة النعيم فى مملكة سبأ .

سكنت وادى النمل أتبع الظلال فى التلال

أبدل جلدى .. الصق الشوارب المسنونة

.. وقفت ساعة على قرنفلات العاشق المأخوذ

وهو يعد فى السماء الأنجم البيضاء

يصنع منها عقده المنور الثمين

يبدأ المقطع الثانى حاملا رقم (٢) حتى يحس المتلقى بأن مرحلة جديدة

تهز عرش بلقيس .

- « يا أيها النمل ادخلوا »

فكنت أول المراوغين

اتوه فى الزحام .. أرصد المشاهدات

أرقب المهرجين

.....

وتستمر البطلة في المراوغة والنفاق حتى يأتى المقطع الثالث ، فيضع في
بؤرة الضوء هذه المشاعر المرتعشة (٣) .

ماذا أقول لو رأنى سيدي الحكيم

مراوغا - أرفض أن أطيع - اتبع الزحام والشقوق

أبدل جلدي .. أتقن التمويه والأخفاء

أخشى إذا أدرك ما أحلم في المساء

يعيدنى إلى بلاطه الذى نرحمه الغربان

تنقر فيه الأعين المعلقة

وتطفئ الإنسان فى تابوته الأخير

إن هذا النمط يشيع كثيرا فى القصائد المعاصرة . وهو نمط ينتمى إلى
تقاليد الكتابة ، ولم يكن متصورا وروده قبل عطر المطبعة أو تقاليد شاعر
المجلس .

النمط الثانى من أنماط التقسيم المقطعى للقصيدة ، هو النمط الذى
تلتقى فيه الأرقام مع العناوين . بمعنى أن يقسم الشاعر قصيدته إلى ثلاث
مقاطع مثلا ، فيعطى لكل مقطع منها رقما متبوعا بعنوان موضح ، كما حدث
فى قصيدة « تداعيات منتصف الليل » من ديوان « الليل وذاكرة الأرق » حيث
حمل المقطع الأول إشارة (١ - تداعيات الحلم) ، وحمل المقطع الثانى :
إشارة (٢ - تداعيات العشق) وحمل المقطع الثالث إشارة : (٣ - تداعيات
اليقظة) وكأن المقاطع الثلاثة ، ثلاث قصائد قصيرة ، التقت حول بؤرة زمنية
واحدة هى بؤرة منتصف الليل ، وتم رصد الأوجه الثلاثة للحظة الواحدة .

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

أما النمط الثالث ، فهو نمط يشكل المقاطع من أرقام وهوامش بمعنى أن تتشكل القصيدة من مجموعة من المقاطع ، يميز كل مقطع منها رقم يتلوه هامش يحمل الرقم نفسه ، فالمقطع الأول يحمل رقم (١) يتلوه هامش ١ والمقطع الثانى يحمل رقم (٢) يتلوه هامش ٢ وهكذا وفى من كل المقطع والهامش تأتى لوحة موازية أو مكملّة أو معارضة ، وقد يحرص الشاعر أحيانا اتباعا لتشكيل الأرقام والهوامش أن يجعل أحد هوامش قصيدته مكونا من مجموعة من النقاط والأصفار ، تاركا للمتلقى أن يضع اللوحة الملائمة وأن يشترك بدوره فى عملية الابداع ، كما حدث فى قصيدة « الدعوة عامة » من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » حيث توجد أربعة مقاطع رقمية متلوة بأربعة هوامش رقمية ، وتحمل لوحة المقطع بالنسبة للوحة الهامش لونا من التقابل : فمنطق التائق والترتيب والتكلف هو الذى يميز لوحة المقطع الأول :

تمر ساعة وساعتان
وتلتقى يدان أو عينيان
وينتهى اللقاء مثمما بدا
لأن موعدا يهمننا أزف
نحسب كل لحظة جديدة تمر

.....

وفى مقابل ذلك يأتى الانطباع الذى تقدمه لوحة (هامش ١) معبرا عن التداخل والعقوية .

حديثنا تتبعه الهوامش
حديثنا الأقواس والتقاطعات والفواصل

حديثنا ليست به أماكن العبور

لأنه يسير كيفما أتفق

وتعطينا العلاقة بين اللوحة الأولى وهامشها نوع العلاقات المتوقعة فى
بقية اللوحات ، فإذا جاءت اللوحة الثانية ترسم صورة للعشق فى الزمن
القديم :

بلقيس فى شوارع المدينة المزوقة

سيدة القصور والقلوب

بلقيس أسقطت بحبها القصور والقلوب

.....

جاء هامشها وقد رسم صورة مقابلة للعشق فى الزمن الحديث :

عاشق هذا الجبل لا يحوم

فالحب فى أقدامه يسيل

مختلطا بالمهمات .. بالدخان .. بالقمامة

.....

ولأن إيقاع التقابل بين اللوحة وهامشها قد استقر من خلال المقطعين
السابقين ، فإن المقطع الثالث ، يقدم لنا لوحة ويترك هامشها شكلا من
الأصفار والفراغ ليشكله التلقى ، وتجىء اللوحة على النحو التالى :

- ٣ -

حين وقفت فى صفوف المذنبين

صفعت مرتين

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

وحينما مثلت وسط قاعة الفضاء

أدركت ما أريد من إهانتى

هامش ٣

.....

.....

ان اللوحة عندما تترك الهامش تون كلمات ، فإنها تعتمد على صدى
ما تتركه اللوحة من انطباع ، وإذا كان الانطباع المتولد هناك ، هو الادانة
والاهانة التى لحقت بالفرد وهوبين صفوف الجماعة « المذنبين » فإن
الانطباع المقابل يمكن أن يكون الرغبة فى التفرد والصعلكة وعدم الميل إلى
المواضعات الجماعية ، حتى وان كانت متأنقة ، وهذا الاحساس هو ما تؤكد
اللوحة الرابعة .

- ٤ -

دعيت بالبطاقة المهذبة

وفى عواميد الصحافة العديدة

دعيت بالبرق وفى مكبرات الصوت

فمرة نسيت دعوتى

ومرة أبييت

هامش ٤ :

أخشى إذا أعلنت صحبة الشوارع المزوقة

أكون ظلًا تابعًا بلا إرادة

أضيق بين الموت والألوان والقتامة

وأشهد الخطى المبعثرة

كالمهمات .. كالادخان .. كالقمامة !

وعلى هذا النحو تتشكل « فكرة » القصيدة من خلال اللجوء إلى المقطع المرقم والهامش ، إلى اللوحة وصداها ، رغبة من الشاعر في أو، يؤدي هذا (التخطيط) إلى تعريض قصيدته لمزيد من الضوء .

هناك نمط رابع وأخير تتداخل فيه الأنماط السابقة فيوجد في القصيدة عناوين وأرقام وحواش ، كما حدث في قصيدة (المواسم) من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » حيث نجد المقاطع تتميز من خلال الكلمات التالية : « إعلان : لافتات : لافتة جديدة : حاشية أسفل اللافتة : همسات للأذان : لوحة عصرية : خريطة جديدة : قصيدة جوانية : الوصايا العشر : (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ مع ملاحظة أن الوصيتين الأخيرتين كتبنا في شكل نقط عرضية على السطر دون كلمات) الأبواب : تنويه لابد منه .

ولنلاحظ أن هذه (الاشارات) الأحدى عشرة ، جاءت في أقل من ست صفحات شغلتها القصيدة ، من قطع الديوان المتوسط ، وقد يتسائل القارئ عما يمكن أن يلحق بالقصيدة المعاصرة من وراء لجوئها إلى هذه الأنماط الإشارية المتنوعة ، ولاشك أن القصيدة من خلالها تزداد التصاقا بعالم الكتابة « ورموزه وابتعادا عن عالم السماع والمشافهة ، ولاشك أنها تحاول أن تظهر أن محصولها من « الفكر » كامن ومعقد ومتداخل وأنها من ثم تستحق أن تقرأ بآناها وأن تعاد قراءتها مرات ومرات وقد تكون هذه الإشارات علامات يهتدى بها المسافرون في ليل القصيدة أو السابحون في بحرها ، غير أن

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

الذى لاشك فيه كذلك أن البحر مع كثرة العلامات والحواجز ، لم يعد بحرا ، بقدر ما أصبح (حوضا) للسباحة أو للتدريب أو لاصلاح السفن ، وأن كثرة العلامات يمكن أن تشكل عوائق ، خاصة إذا غمضت دلالة الإشارة وكثيرا ماتكون كذلك ، وقد تتحول الإشارات فى مثل هذه الحالة لكى تؤدى عكس مايراد منها ، فبدلا من أن تعمق الشعاعية قد تزيد الاحساس بوجود النزعة النثرية فى القصيدة المعاصرة .

* * *

من القضايا التى تثيرها كتابة القصيدة المعاصرة ، مشكلة « الوقف » الصوتى ، وتجسده فى شكل « الفراغ » الكتابى على الصحيفة المطبوعة ، ولقد عاشت القصيدة قرونا طويلة وهى تألف موضع الفراغ الأبيض فى منتصف الخط الأفقى الذى يمتد من يمين الصفحة حتى يسارها ، ولقد كان لهذا الموضع دوره فى تشكيل صورة صفحة الشعر التى تختلف بها عن صورة صفحة النثر حتى إن العين لتدرك للوهلة الأولى ، ومن خلال توزيع « السواد » و « البياض » على ظهر الصحيفة ، إن كان ما أمامها نظما أو كان نثرا ، وكان الالتزام بقانون الفراغ الأبيض فى وسط الخط الأفقى ، الذى يمثل بدوره خطا رأسيا أبيض فى وسط الصفحة ، كان هذا الالتزام يفك الالتحام الطبيعى بين أجزاء الكلمة الواحدة إذا وقعت فى منطقة الفراغ ، فينتمى كل جزء منها إلى شطر ويشار برمز خاص هو رمز م إلى أن الكلمة مشتركة بين الشطرين .

وجاءت طريقة كتابة القصيدة فى الشعر الحر ، لكى تنتهى ألفة العين لشكل الصفحة الشعرية ، كما أنهت ألفة الأذن لتوقعات الوقف الصوتى ،

وزحزحت المساحات البيضاء من مكانها الثابت في الأواسط ، إلى أماكنها المتغيرة في الأواخر وأصبح من الممكن أن يحتل البياض ربع السطر الأخير أو نصفه أو ثلاثة أرباعه أو أقل أو أكثر ، وأن يكون حظ السطر التالي له من البياض مختلفا تماما عن حظه ، وفقد السطر الشعري سمته « الإيجابية » في الكتابة ، وإن لم يكن قد فقد بعد سمته « السلبية » أى تلك التى تميزه عن سطر النثر ، فقد ظل مختلفا عن سطر النثر الذى يحتل السواد كل أجزائه الأفقية ، دون خلل فى النسبة بين السطور المتتالية ، باستثناء التفاوت الذى تفرضه بدايات الجمل أو نهاياتها .

ولقد أدرك الشعراء أنفسهم مالحق بالسطر الشعري من فقدان وحدة النمط ، يقول أحمد سويلم ، فى قصيدة « المشنقة » من ديوان « الشوق فى مدائن العشق » .

مشنقتى

إن الذى مابيننا لا يستقيم كسطور النثر

لا يتوازى مثل ضفتينى تحضنان النهر

لكنه .. مثل الذى اكتبه فى الشعر

تارة ... يطول باعا

وتارة .. نقطعه ذراعا

وذلك تصوير دقيق لاضطراب صورة ما يكتب من الشعر المعاصر ، وليس « الاضطراب » هنا حكما على القيمة ، بقدر ما هو وصف محايد لمظاهر تشكيل القصيدة المعاصرة .

ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة نماذج من أحمد سويلم

أن حكم السطر الشعري ، غير المقتن في القصيدة المعاصرة جعل النمو الأفقى للمساحات السوداء على حساب المساحات البيضاء ، يزداد حتى يهدد الخاصة « السلبية » التى كان يفترق بها شكل الكتابة الشعرية المعاصرة عن الكتابة النثرية ، بعد أن أطاح بالخاصة « الايجابية » التى كان يتمتع بها الشكل الشعري قديما ، وقد يتولد هذا الاحساس بعين القارئ ، حتى وإن تعرض هذا الاحساس للتمحيص فيما بعد ، عندما ينظر إلى صورة قصيدة مثل « يوسف أيها الصديق » من ديوان « البحث عن الدائرة المجهولة » يقول أحمل سويلم :

وراح النائمون يكورون الحلم ، يستبقون فوق سحابة الليل
تناسوا موعدا فى الصبح .. يفتتحون فيه الساحة الحمراء
بطاقات البريد - الامس - وزعها السعاة على رجال الدين والسلطان
.. والحكمة

ويزداد هذا الاحساس عندما تنتظر العين إلى ما يمكن أن يسمى بالسطر - الفقرة ، وهو نهج كتابى بدأ يشيع الآن عند بعض كتاب القصيدة المعاصرة ، وتختفى معه آخر ملامح الشكل الكتابى للقصيدة القديمة ، ولدى أحمد سويلم ، قليل من نماذج هذا النمط .

يقول فى قصيدة : « فقرات من كتاب الحب » من ديوانه « السفر والأوسمة » و« التسمية هنا ذات دلالة » :

هذا عمرى الأول والآخر .. هذا قلبى عصفور منفى ، هذا
مزمارى - أطواق نجأتى - أتقدم .. ملكوتك فى عيني من
أجلك اختصر العالم .. أصل نهاري بنهارك .. لاتقهرنى الظلمة فى اعناده
النسيان .

وواضح أن الفقرة كانت قابلة ، لأن توزع على عشرة أسطر لو تمت مراعاة المعنى في تحديد نهايات الأسطر ، وكان يمكن أن توزع بشكل آخر ، لو تمت مراعاة البناء النحوي للجمل .

* * *

إن ظواهر تشكيل القصيدة الموجودة في شعر أحمد سويلم ، تقدم صورة صادقة لكثير من الظواهر التي عرفتھا القصيدة العربية على مدى عقود ثلاثة في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات وهي ظواهر لم تجد بعد نصيبها من الدراسة الجادة التي يمكن أن تقترب بنا أكثر من جوهر هذه القصيدة ، ومن الخط التطوري السريع الذي سلكه الشعر العربي في فترة زمنية قصيرة .

وإذا كان الشكل الشعري عند أحمد سويلم قد أثار هذه القضايا ، فإن طرائق البناء الفني عنده متعددة ، وتحتاج إلى وقفات نقدية متأنية مثل توظيف الرموز التراثية الغنية في شعره ، ومراحل القصيدة عنده ابتداء بالصوت المفرد النزعة والغنائية ووصولاً إلى النزعة الدرامية التي تجسدت في مسرحياته الشعرية ، فضلاً عن كثير من قصائده ، ومثل علاقة شعره بالموروث الشعري الذي كثيراً ما يلجأ إليه تضميناً أو اقتباساً أو تأثراً ، وإلى أي حد يستطيع أن يخلص بصوته المتميز وكذلك تداخل خيوط النسيج الفلسفي مع البناء الشعري ومدى قدرته على إذابة الفواصل بينهما ، وهي قضايا نعد بالعودة إلى الحديث المفصل عنها في دراساتنا القادمة أن شاء الله .

الصحراء .. والحواس المستنفرة

قراءة

في شعر عنتره

الصحراء .. والحواس المستنفرة

قراءة

فى شعر عنتره

لعل شاعرا عربيا لم يصب من الشهرة والذيع فى أوساط شديدة الاختلاف ، ما أصابه عنتره بن شداد العيسى التى توفى فى مطالع القرن السابع الميلادى (نحو ٦٠٠ م ٢٢ ق . هـ) .

فقد امتدت شهرته من عامة الناس ، إلى عشاق الأدب العربى فى بلاد الغرب ، الذين حملوا معهم منذ الحروب الصليبية ، اصداء قصة عنتر الخيالية وعدوها من بدائع أدب العرب ، ودارت مطابعهم منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر على دراسات حول عنتره ، أعدها علماءهم المتخصصون ، مثل كتاب المستشرق الألمانى « توريكى » عن « عنتره » والذي طبع فى هيدلبرج سنة ١٨٦٨ ، وامتدت شهرته فى الطرف الآخر فى الأدب الشعبى الذى جسد من حكاية عنتره نموذج « الفارس » العربى الأصيل ، وامتد بها خارج الزمان والمكان فكتبت ملمحة عنتره التى يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها « الياذة العرب » والتى ظهر فيها عنتره فارسا يحارب فى الجزيرة وفى خارجها ، فى الحبشة وايران وبلاد الروم والفرنچ وشمال افريقيا ويمتد به الزمن فينازل الصليبيين ، ومن خلال هذه الملحة ، يحتل عنتره جانبا أسطوريا ، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين ، باستثناء الحسن بن هانى أبى نواس المتوفى ١٩٨ هـ بعد أكثر من قرنين من وفاة عنتره ، والذى امتدت شهرته الاسطورية إلى جوانب أخرى فى عالم المتعة واللهو ، بين هذين

الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الأسطورية لعنترة في الغرب والشرق والتي تقوم على أساس (الفارس - الشاعر) وجدت شهرة أخرى في أوساط رواة الشعر ودارسيه ، تقوم على أساس (الشاعر - الفارس) ومن هذه الناحية فقد اكتسب عنترة عند رواة الشعر القديم مكانته بين فحول شعراء الجاهلية ، وطبقة (أصحاب الواحدة) كما يقول ابن سلام الجحوى (٢٣١ هـ) في طبقات فحول الشعراء^(١) ، وهى الطبقة التى غلب عليها فيما بعد اسم « شعراء المعلقات » وكانت مبعبة عنترة واحدة من المعلقات الذائعة الصيت باجماع الرواة القدماء .

وإذا كان الأدب القديم قد اهتم بعنترة في جانبيه الأسطوري والشعري فإن الأدب الحديث ، قد امتد اهتمامه في كلا الجانبين ، فإلى جانب سريان الأسطورة في الأدب الشعبى ، أهتم فن الرواية الحديثة بمعالجة شخصية عنترة الفارس العربى ، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبو حديد « أبو الفوارس .. عنتر بن شداد » ورواية فؤاد البستاني « عنتر بن شداد » وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبى الحديث للتعرف على أصول ملحمة عنترة بن شداد ، والاهتمام إلى مؤلفها ، أو مؤلفيها ، وفى هذا الاطار يعود البعض بها إلى الأصمعى فى القرن الثالث الهجرى ، وإن كانت لغتها لاتحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله ، وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لرواية يسمى المؤيد بن الصائغ ، أو يجعلونها كتبت بإيعاز من العزيز بالله الفاطمى (ت ٢٨٦ هـ) ليشغل بها الناس .

ولعل الذين يعنون بالدراسات النفسية ، ويتلمسون آثار المواقف على ابداع الشعراء ، يجنون فى حياة عنترة عامة وفى علاقته بالمرأة خاصة مايفتح كثيرا من أبواب المناقشات أمامهم ، فهناك التناقض الحاد الذى

(١) محمد بن سلام - طبقات فحول الشعراء ، السفر الأول ص ١٥٢ تحقيق محمود شاكر .

الصحراء والحواس المستترة - قراءة فى شعر عنتره

عاشه عنتره ، وهو يحمل بين جوانحه نفسا عظيمة فروسية وخلقا ، ولكنها تختفى وراء قناع كان يلقب حاملوه بأغربة العرب ، وهم من ينتمون إلى أصلا ب سادة من الجزيرة ، وأرحام إماء مسترققات من الحبشة وغيرها من بلاد أفريقيا السوداء يجتلبن فى رحلة الشتاء ويبعن فى رحلة الصيف ويتسلى ببعضهن السادة بين الموسمين ، ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوتهم لهم وعدم الأصغاء إلى دبيب نفوسهم التى تنمو وتكبر ، وعنتره ينمو فى نفسه الفارس والعاشق عندما يحب ابنة عمه عبله ، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة الغليظة المشققة قيذا يحجمه ، فتنفجر خوارق البطولة إثباتا للذات ، وروائع الشعر تنفسيا وتطهيرا وسموا وتسجيلا ، ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق ، يولد نموذج « الفروسية العربية » الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية عندما اكتشفت فى القرون الوسطى إبان اتصالها بالحضارة العربية الإسلامية ، وهو النموذج الذى أثر كثيرا فى السلوك والآب الأوروبى الوسيط .

على أن علاقة عنتره بالمرأة لم تقف عند نموذج عبله « المعشوقة - القريبة - البعيدة » وإنما امتدت إلى نموذج « سُهَيْة » زوجة أبيه « العاشقة - الأم » والتى يمكن أن تجسد عقدة « اليكثرا » عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها فى الإبداع الآبى فسهية العاشقة التى راودت عنتر عن نفسه فاستعصم ، وشت به عند أبيه متهمة إياه بأنه هو الذى راودها ، مذكورة بقصة امرأة العزيز ويوسف ، وعندما يثور الأب ويصب غضبه على ابنه ضربا ، ينكفىء جسد زوجة الأب العاشقة الباكية ، ليحول بين العصا والعبد ، وليحتضن شفقة ، ما استعصى على احتضانه غراما ، ويتفجر الشعر ليرسم

هذه اللحظات المتناقضة :

تَجَلَّتْني إِذا أَمَوَى العَصا قَبلى كأنها صنم يعتاد معكوف (١)
المال مالكم والعبد عبدكم فهل عذابك عنى اليوم مصروف

فالعبد الذى يراود ويستعصم ويهان، لا يفوته أن يرصد بعض ملامح
الجسد الجميل الذى يستحق أن يكون - فى زمن الجاهلية - صنما جميلا
يطاف حوله ويعكف عليه .

لكننا لانود أن نتوقف كثيرا أمام الملامح النفسية ، بقدر توقفنا أمام
وسائل البناء الشعرى ، والتصوير منها على نحو خاص ، فى شعر عنقرة ،
التي قد تثبت المراجعة ، أنه لم يكن شاعرا عفويا ، ولا مجرد فارس يرجع
صليل السيوف برنين الكلمات ، أو يكتفى بتسجيل مآثر الفارس ، بل كان
شاعرا صناعا ، « مستنفر الحواس » يرصد أدق ما يبور على الرمال حوله
من خلجات السمع والبصر والذوق واللمس والشم ، ويعكسها فى بناء فنى
محكم يسمح للمتلقى عندما يزيل عن اللوحة بعض غبار العصور أن يعيد
رؤيتها وكأنما « نفخ الصانع منها اليدين بالأمس نفضا » كما يقول
شوقي :

والواقع أننا محتاجون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضا ونحن نقرأ
الشعر بصفة عامة ، وربما ونحن نقرأ الشعر الجاهلى على نحو خاص ،
وربما يكون من أسباب هذه الخصوصية ، أن الشاعر الجاهلى لم يكن شاعرا
مدونا بالدرجة الاولى ، وإنما كان شاعرا مسمعا ، فى إطار الخضوع لتقاليد
لغة تحمل من الملامح الشفوية أكثر مما تحمل من الملامح الكتابية ، وفى إطار

(١) تجلج بالشئ : تطل به ، وتجلل الشئ : غطاء ، واعتاد الشئ : يعكف عليه : لازمه .

الصحراء والحواس المستفردة - قراءة في شعر عنتره

تقاليد للتلقى ، تعتمد على المجلس والرواية - أكثر مما تعتمد الصحف والرقاع ، ولعل هذا قد دفع الشاعر إلى أن ينقل أمام أعينا كتلا من المشاهد الثابتة أو المتحركة تستطيع أن تقاوم النزعة إلى الذوبان أو النسيان التي تهدد النشاط الشفاهي الذي تنتج الجماعة الصغيرة منه ملايين الوحدات في اليوم ، يتلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه ، وانقضاء الحاجة « العملية » إليه .

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفار مزيد من طاقات الحس ، ونحن نقرأ الشعر الجاهلي ، يقول الدكتور محمد النويهي في كتابه (الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه)^(١) : « نحن محتاجون في قراءة الشعر الجاهلي إلى تشغيل « مخيلتنا البصرية ، في تصور تفاصيل المنظر الموصوف ، وتتبع أحداث الحركة المنقولة ، فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها إلى صورتها المرئية ، كما كان خيالنا الطفولي يفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائفة والأخبار المثيرة » .

وسنتوقف أمام بعض اللوحات في شعر عنتره بن شداد لتأمل بعض جوانب البناء الفني فيها من خلال ماثلنقطه الحاسة من الواقع وتعيد صياغته وهي ترسله إلى « عالم الشاعر » ومن ثم يتجسد في القصيدة ، وهذا فنيا صالحا لان يكون مصدرا للمتعة المتجددة .

ومن الطبيعي ونحن نقرأ القصيدة ، أن نستعين بالحد الأدنى من الشروح اللغوية ، في هوامش الصفحات ، ليتم خلق نوع من الألفة المباشرة بين النص

(١) د . النويهي : الشعر الجاهلي منهج في دراسة وتقويمه ج ١ ص ١٢١ .

والملتقى ، بعد أن يتم انعاش الذاكرة ، بالمعنى « الأصلي » دون أن يكون في ذلك حكر على حرية الحركة الشعرية . في التعامل مع الكلمات ، وخلق معاني جديدة لها ، وسوف نسترشد في هذه المرحلة من التعامل مع « المعنى » بما أثاره « الأنباري » أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى في ٣٢٨ هـ ، في شرحه للقوائد السبع الطوال الجاهليات ، بتحقيق العلامة عبدالسلام هارون^(١) ، دون أن يكون فيما أثاره الأنباري متصلا بشرح المعلقة ، قيد على حركتنا في استشارة القواميس ، أو معجم الشاعر الخاص ، وهو ماسنلجاً إليه بدرجة أكثر ، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة .

تبدأ معلقة عنتره بعين حائرة ، تحمل هم نفس ملقاة ، لاتكاد تجد قولا جديدا متميزا يلائم لوعتها المتميزة ، فالشعراء تناولوا ثوب الشعر فردموه ، أى رقعوه ، ونفت كل منهم لواعجه من خلال التعبير الذي يميز تجربته على جانب منه ، فلم يكادوا يغادرون فيه موضعا للرقعة لمن يأتي بعدهم بلواعج جديدة ، لم يغادروا فيه مترددا ، وتلك أزمة « التعبير » الأولى التي يعانيتها عنتره ، أما أزمة دوافع التعبير فهي تتمثل في « المكان » الذي يرتبط بالذكرى ويعين على القول ، وهو « مكان » يتعرض لما يتعرض له « التعبير » من مخاطر « التشابه » فإذا كان من الصعب ، نسج تعبير ذي ملامح متميزة ، في ثوب كسسته الرقع ، فإن من الصعب كذلك تبين الملامح الخاصة لمكان ، كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه ، فلما هجره تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله ، حتى لا يكاد يعرف ، وتختلط فيه المعرفة بالتوهم :

(١) أنظر شرح القوائد السبع الطوال الجاهليات ، لأبي بكر الأنباري ، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ص ٢٩٣ وما بعدها ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠ .

الصحراء والحراس المستنفرة - قراءة في شعر عنترة

هل غادر الشعراء من متردم ؟ أم عرفت الدار بعدتهم (١) ؟

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانبية التي عكسها مطلع المطلقة ، سوف تشع في الأبيات الثمانية التي تتلو بيت المطلع ، وتظل عين الشاعر حائرة بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة هي « الجواء » من بلاد نجد ، ونقاط أخرى متغيرة ، يحاول من خلالها العاشق أن يقترب في « الحزن » أو « الصَّمان » أو « المتلثم » ، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الاقتراب ، أن الأرض التي حلت بها ، يحميها منه زئير مدافعين يحيطون بها ، ومن ثم فهو يطلق عليها « أرض الزائرين » ويعلم أن مطلبها هناك عسير عليه ، وما هو يأمل في أن يكون « الزمان » عوناً على تقريب مابعدة بالمكان ، فتكون خضرة الربيع ، عوناً على أن يلتقى أهله وأهلها في متربع واحد ، ولكن الزمان بدوره ينثر الأهلين في متر بعين فتحل جماعة بالغيلم ، وأخرى بعيزتين :

يادار عبلة بالجواء تكلمسى	وعمى صباحا دار عبلة واسلمسى
وتحل عبلة بالجواء وأهلنا	بالحزن ، فالصمان ، فالمتلثم
حلت بأرض الزائرين فأصبحت	عسرا على طلابك ابنة مخرم
كيف المزار ؟ وقد تربع أهلها	بعيزتين وأهلنا بالغيلم

إنه اغتراب بعمانيه الشاعر على مستوى « التعبير » الذي يفتقد فيه مذاق الخصوصية ، وعلى مستوى « المكان » الذي يفرق الأحبة ، « والزمان » الذي يحبط أمل اللقاء .

هذا الاغتراب الواقعي ، يدفع الشاعر ، خلال البحث عن التوازن ، إلى

(١) قال الأصمعي : يقال : ردم ثوبك أى رقعته ، ويقال : ثوب مردم أى مرقع ، يقول : هل ترك الشعراء شيئاً يرقع ؟ .

فحدث الرحيل لا يريد وجدان الشاعر أن يرصده باعتباره حدثاً قد تم في الماضي ، وإنما تترك الصياغة فرجة في حائط الماضي الأصم وتجعله من خلال الأداة لايتسرب كلية من دائرة المستقبل ليتسع مجال الحركة امام التخيل .

فإذا عدنا إلى المناخ الذي ترسمه لوحة الرحيل ، لاحظنا غلبة الظلمة والسواد عليه ، فالركائب علقت لها الأزمة في ليل مظلم ، والنياق التي رحلوا عليها سوداء مظلمة كريح جناح الغراب الأسود ، ولا يمكن أن تبعد دلالة رمز السواد على الحزن عن مخيلتنا ، خاصة إذا أضفنا إليه دلالة رمز الغراب على البين والفراق ، ومع أن الرمز الأخير يكمن في واقع الأمر في « صوت الغراب » إلا أنه تسرب هنا إلى لون ريشه الذي اصطبغت به نياق الرحيل ، ولقد قاد هذا الجو المظلم ، الذي من شأنه أن يعطل حاسة البصر ، قاد الشاعر إلى استنفار حاسة « السمع » فهو لم يتلق إشارة الرحيل إلا من خلال صوت الإبل التي تسفح حب الخمخم ، وكأن صوت الحركة غير العادي في ليل القبيلة ممثلاً في صوت أضراس النياق وهي تطحن طعامها في جلبه غير معتادة ، قد أوقف الهواجس في نفس العاشق المتوجس الذي يخاف الرحيل ويتوقعه ، لكن الذي يلفت النظر حقاً هو أن توقف حاسة السمع حاسة البصر في هذا الليل البهيم ، فتقترب من القافلة المتأهبة ، وتخرق الظلمة لتحيط بها ، ومع أن نياقها مجللة بالسواد الحالك ، ومع أن الليل شديد الظلمة ، فإن حاسة البصر المستنفرة لاتكتفى بالاحاطة بمجمل المشهد العام وإنما تعطى احساساً بأنها أحاطت بتفاصيله عدداً ، فهناك انتتان وأربعون ناقة سوداء ، أحصيت في ليلة مظلمة ، والصورة لاتخلو من اشعاعات مجنبة ، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد ، والأربعون ، تحمل للغة

الكلمة والمجهر : دراسات في نقد الشعر

معنى المبالغة ، ولا يتعدد دلالة الاتنين أيضا عن الإشارة إلى معنى الكثرة تغير المحددة ، وهو معنى ظل يلزم صيغة التثنية في العامية المصرية حتى الآن .

حاسة السمع تلتقط إذن مهمات الرحيل ، وتستتفر على أساسها حاسة البصر التي تستيقظ استيقاظا خياليا مجنحا ، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء في الليل ، وإنما تحصيها عددا ، كأنما تتلمسها واحدة ، لتعرف أيها ناقة الحبيبة الراحلة^(١) ، ولعل هذه الخاطرة التي تدفع بالمحبوبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمنيا ، هي التي تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفر ، لتكمل بناء الصورة من قريب ، فبعد حاسة السمع والبصر ، تأتي حاسة الذوق ثم حاسة الشم ، وهما حاستان تدلان على غاية القرب ، وخاصة حاسة الذوق التي تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين ، في هذا الإطار تأتي صورتان التاليتان .

إذ تستبيك بذى غروب واضح عذب مقبله ، لذيذ المطعم^(٢)

وكان فارة تاجر بقسيم سبقت عوارضها إليك من الفم^(٣)

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسي ، ومع أن الصورة التالية المتمثلة في رائحة المسك ، يمكن أن تدل من خلال إحياء الشم على وجود مسافة ما فاصلة ، فإن التعبير بالفعل « سبقت » يوحي بأن الصورة متحركة ، وبأن المسافة الفاصلة ، تتأكل ، ولكن ضمير المخاطب المفرد في الأبيات ، ربما لا

(١) يختلف هذه التحويل عما فسره القدماء الأبيات ، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم ، عند الأنباري ، المرجع السابق ، ص ٣٠٣ وما بعدها .

(٢) تستبيك : تذهب بعقلك ، بذى غروب : أى بثغر ذى غروب ، وغروب الإنسان حدما ، واضح : أبيض والصورة كناية عن الايتمامة .

(٣) الفارة : وعاء المسك ، القسيمة : المرأة الحسنه الوجه ، والعوارض الأسنان الضواحه .

الصحراء والحواس المستغفرة - قراءة فى شعر عنترة

يستسيغه القارئ العصرى بسهولة ، فالحديث هنا عن المحبوبة وجمالها والمحب يقول إنها « تأسرك » ببسمتها ، وتسبق « إليك » من فمها رائحة المسك ، وربما كانت الطريقة الأخرى فى التعبير التى يشير إليها البلاغيون بجذف المفعول - أنها تأسر وتسبق رائحتها - أكثر مناسبة لجو التوحد والخصوصية الذى تبثه الصورة هنا .

غير أن الصورة البصرية تعود هنا مرة أخرى للظهور ، لكنها تعود من خلال وسيلة جديدة ، يمتد من خلالها أحد طرفى التشبيه فيتم التركيز عليه والتشعب حتى ليبند وكأنه هدف بذاته ، واللوحة البصرية التى تجسدها الصورة التالية ، أثارت بالفعل جدلا عند النقاد القدماء والمحدثين ، وأحدثت لبسا ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات ، وتنحية مدلولات أخرى ، قد تكون أقل شيوعا ، ولكنها أكثر تناسقا مع مناخ اللوحة ، والصورة تأخذ جزئية دقيقة فنفصلها ، فبعد الحديث عن الابتسامة الأسرة التى تفوح منها روائح قارورة العطار المفعمة بالمسك ، تأتى صورة بصرية لنفس اللقطة لاعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة ، وهى صورة الروضة البكر التى يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات :

أروضة أنفٍ تضمن نبتها	غيث قليل الدمن ليس بمعلم ^(١)
جادت عليه كل بكـرثرة	فتركن كل قرارة كالدرهم ^(٢)
سحا وتسكابا فكل عشيبة	يجرى عليها الماء لم يتصرم ^(٣)

(١) الروضة : مكان يجتمع إليه الماء فيكثر نبتة ، أنف : بكر لم ترع : غيث قليل الدمن : مطر خفيف : ليس بمعلم ، غير معروفة ولا مطروقة .

(٢) بكرثرة : باكورة المطر القوية ، قرارة كالدرهم : بقعة ماء لامعة مستديرة .

(٣) السح والتسكاب : الصب ، لم يتصرم : لم ينقطع .

وخلا الذباب بها فليس بيارح غردا كفعل الشارب المترنم^(١)
هزجايحك ذراعاه بذراعاه قدح المكب على الزناد الأجزم^(٢)

إن اللوحة امتداد يتلاحم فيه الشم مع البصر ، فالرائحة الطيبة التي كانت تشبه ريحه قارورة المسك ، تنبعث قوتها من حاسة الشم أولا ، دون أن تتأثر تأثرا جوهريا بالحواس الأخرى وإن كانت قابلة لبعض التأثيرات العرضية أو الشكلية بها ، ذلك أن جودة ريح المسك هي التي ينبعث منها التأثير ، ولا يغير من درجة ذلك التأثير أن تكون قارورة المسك من ذهب أو من فضة أو من زجاج أو أن تكون « فارة تاجر » فكل تلك مؤثرات عرضية تأتي من حواس البصر أو اللمس ، لكن الشاعر ينتقل بنا في الصورة التالية إلى لون آخر من التأثير الحسى ، يستنفر من خلاله حاسة أخرى هي حاسة البصر ، مع المحافظة على الخيط الرئيسى الممتد في شكل الرائحة الزكية بين الصورتين ، فرائحة المحبوبة تذكر بالروضة الأنف الكامنة في مكان غير معلوم ولا مطروق فهي أقل تعرضا لوطأ الأقدام ، وأكثر احتفاظا ببيكارتها وقد أستقبلت من الأمطار زخاتها الأولى ، فتركت بها حلقات من الماء الرقراق مستديرة لامعة كالدرهم ، ولم يزل الماء يعتادها هونا لم ينقطع عنها ، فاخضرت وازهرت ، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه ، فأصاب من رحيقها ما أشبعها وأثملها فغنت ورقصت ، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بالتصفيق وحك الأنزع ، ولكن رغبتها في البهجة تحول دونها وسائلها التي تفصريها ، فأنزعها قصيرة ، ولكن رغبتها قوية ، وهي من ثم تحاول كما يحاول الأجزم مقطوع الذراعين أن يستخرج الشرر من الزناد فيقرب

(١) بارح : زائل ، التفريد : التطريب ، المترنم : المغنى قليلا لا يرفع صوته .

(٢) هزج : سريع الصوت ، الأجزم : المقطوع اليد .

الصحراء والحراس المستترة - قراءة في شعر عنتره

ما بين أصول أذرعه ، ويحك الزنادين ، فينبعث الشرر ومنه تتولد علائم الحياة .

هذه هي الملامح العامة للصورة ، التي تمتزج فيها حاستا الشم والبصر ، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضة العطرة الخضراء ، ولقد أطال الشاعر هنا في الوقوف أمام ملامح الصورة التفصيلية بالقياس إلى الصور السابقة وربما كان من نوافع ذلك شدة الأتصال بين صورة الأنثى وصورة الأرض في الوعي العربي ، حتى إن كثيرا من المفردات التي تستخدم في إحدى الصورتين ، تستخدم في الأخرى على نحو يكاد لا يستشعر فيه رائحة المجاز ، مثل الآيات القرآنية : (نساؤكم حرث لكم) و (أرضا لم تطئوها) ، (حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت) وكثيرة هي التعبيرات التي تلتحم فيها الصورتان ، ومن هنا فإن الشاعر يحس وكأنه يتحدث عن محبوبته ، ولعله من خلال ذلك حرص على أن يكرر صفة البكارة ، ثلاث مرات وهو يحدد ملامح الصورة . فالروضة « أنف » لم تمس ، وهي ليست « بذات معلم » لم تطأها قدم ، وزخات المطر « بكر » حرة ، ولا شك أن عنتره هنا وهو يطرز على صورة الأرض العطرة ، وجه المحبوبة الآخر ، يخلع على أحد طرفي التشبيه ما يحلم به في الطرف الآخر .

أما الصورة التفصيلية للذباب وسط الروضة ، فقد لفتت نظر الأقدمين ، يقول ابن قتيبة^(١) : « وما سبق إليه ولم ينازع فيه قوله :

وخلا الذباب بها فليس ببارح غردا كفعل الشارب المترنم
هرجا يحك ذراعه بذراعاه فعل المكب على الزناد الأجدم
وهذا من أحسن الشبه .. » أ . ه .

(١) طبقات الشعراء - طبعة لندن سنة ١٩٠٢ من ١٣٠ .

وكلمة « الذباب » هي مفتاح هذه الصورة ، وهي الكلمة التي يمكن أن تكون أداة للتغيير منها ، خاصة إذا اقترنت في ذهن القارئ المعاصر ، بالحشرة الصغيرة التي تحمل الأمراض والعدوى ، وتلج على الوجه البشري فيذبها ثم تعود مسرعة من جديد وينبغي أن نذب نحن هذا المعنى قليلا عن مخيلتنا ، خاصة في إطار لغة كالعربية يبقى فيها المصطلح وتتسع ظلاله ودلالته على مدى خمسة عشر قرنا ، فليس من الضروري أن يكون مفهوم الذبابة عند عنتره مطابقا تماما لتصورنا الحالي لها خاصة أن الكلمة اللغوية ، تقبل كثيرا من التصورات ، يقول المعجم الوسيط عند تعريفه للذباب : « الذباب يطلق على كثير من الحشرات المجنحة^(١) » وصاحب القاموس المحيط يقرن بين كلمة « الذباب » وكلمة « النحل » إن لم يكن في المعنى ففي خصائص الصياغة^(٢) ، بل إن كلمة الذباب تتحد في بعض مرادفاتها ، مع كلمة « عنتره » اسم الشاعر ، يقول قطرب ، فيما يرويّه عنه الأنباري^(٣) : « عنتره يكون مشتقا من العنتر وهو الذباب » ، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى ، ينبغي أن تكون هي بؤرة التفسير الشعري ، التي قد يلتقي فيها عنتره مع الذباب ، ليس فقط في الاشتقاق اللفظي البعيد كما رأى قطرب ، ولكن في اتحاد الحالة ، والاقتراب من الروضة رمز المحبوبة ، والامتصاص من الرحيق والانتشاء والتغنى حوله ، دون خوف من « زئير الرجال » الذي يمنعون عبه ، ويحاولون أرضها إلى « أرض الزائرين » ، ويكمل صورة الالتحام بين الحالتين ، طرف الصورة الآخر ، صورة المجنوم المقطوع الأذرع ، الذي يكب على الزناد ، رغم قصر الوسائل ، ويصر على

(١) المعجم الوسيط : ج ١ ص ٣٢ ، معجم اللغة العربية - الطبعة الثالثة سنة ١٩٨٥ .

(٢) انظر الفيروزبادي القاموس المحيط ج ١ ص ٥٠ ، طبعة الحلبي سنة ١٩٥٢ .

(٣) شرح القصائد السبع الطوال ، ص ٢٩٤ .

الصحراء والحواس المستنفرة - قراءة في شعر عنتره

أن يتولد الشرر ، ليزرع له الدفء والضوء ، أليست هذه هي الصورة العميقة ،
للفارس العاشق الذى يمنعه القناع الأسود ، والشفة المشقوقة ، أن يقدر
الزناد كما يقدره كل العاشقين ، وتقص أطرافه ، ولكنه يصر رغم ذلك ، على
المحاولة ، ويؤذيها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترتم بفناء العشق .

إن صورة المحبوبة تكمن طوال فترة الايغال فى الروضة الخضراء
العطرة وإذا كان ذلك الايغال ، قد حقق التوازن ، وأقام التوحد المقتدر ، أمام
واقع الفرقه ، فإن الشاعر ما يلبث أن يردنا مرة أخرى إلى الواقع بخشونته :

تمسى وتصبح فوق ظهر حشية	وأبيت فوق سراة أدهم ملجم ^(١)
وحشيتى سرج على عبل الشوى	نهد مراكله ، نبيل المحزم ^(٢)
هل تبلفنى لركاها شذنية	لعنت بمحروم الشراب مصرم ^(٣)
خطارة غب السرى زيافة	تطلس الأكام بوخذ خف ميثم ^(٤)
وكانما أقص الأكام عشية	بقريب بين المتسمين مصلم ^(٥)
تأوى له قلص النعام ، كما أوت	حزق يمانية لأعجم طمطم ^(٦)

(١) الأدهم : الأسود ، سراة الفرس : أعلاه

(٢) الحشية : الفراش ، عبل الشوى : غليظ القوائم والعظام ، النهد : الضخم ، المراكل : مايركل به
من رجل أو قدم ، المحزم : موضع الحزام .

(٣) شذنية : ناقة يمنية ، محروم الشراب ، لالين فيها ، مصرم : عقيم .

(٤) خطاره : تخطر بذيلها وتحركه ، غب السرى : بعد قطع رحلة الليل ، كناية عن عدم تعبها رغم
كثرة السير ، زيافة : مسرعة ، تطلس الأكام : تضرب الروابي ، ميثم : شديد الوط .

(٥) أقص : أكسر ، قريب بين المتسمين ، صفة لذكر النعام الذى تتقارب أظافر خفه ، مصلم : مقطوع
الأذن .

(٦) حزق : جماعات النياق ، أعجم طمطم : راعى الإبل العبد الأعجمى .

يتبعن قلة رأسه وكأنـــــــه حدج على نعيش لهن مخيم^(١)
صعل يعود بذى العشيرة بيضه كالعبد ذى الفرو الطويل الأصلم^(٢)

إنه الواقع الذى يتجسد من خلال المقابلة بين فراش المحبوبة الرقيق وفراش المحب الخشن ، من خلال ثلاث علائم زمانية ، الأمساء ، والأصباح ، والمبيت ، وهى علائم تشكل نصف طرف الدائرة الزمانية ، وتترك بقية الدائرة يغمرها ضوء النهار ، وتتحرك عليها مفردات الصورة كما سنرى ، ولكننا إذا بقينا قليلا فى نصف الدائرة الأول ، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوته ، الأمساء والأصباح ، وأختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين ، وهى المبيت ، وفى الوقت ذاته أختار للحظيتها طابع الثبات ، فهى فوق حشية ناعمة تسلمها لحظة الأمساء للحظة الأصباح ، مروراً بالضرورة بلحظة المبيت التى سكنت عنها وهو يرصد ليل المحبوبة ، وهى فى الوقت ذاته أكثر اللحظات حاجة إلى السكينة ، ولعله من أجل هذا يختارها لنفسه ، لحظة وحيدة ويصورها قلقه ، فهو يقضيها فوق ظهر حصان ، أسود ملجم ، ولنلاحظ أن صفة السواد التى لونت ليل رحيلها ، تعود لتلون ليل رحيله هو أيضا إن لقطة الرحيل ، سوف تستدعى بالضرورة وصف الراحلة ، واللافت للنظر هنا ، أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين الحصان والناقة ، ولا يبدو فى سياق بناء الصورة الجزم برصد التعاقب أو التوازى بينهما ، فقط يبدو الحصان ، وقد أصبح ظهره حشية مع قوته ومهابته ، وتبدو الناقة أملا يحلم أن يحمله إلى الديار ، ومن خلال هذا الحلم يبدو أفق المدى ، الذى لا بد أنه واقع زمانيا فى طرف الدائرة المسكوت

(١) الحدج : هودج النساء ، مخيم : ضربت عليه خيمة .

(٢) صعل : صغير الرأس ، ذى العشيرة : اسم موضع .

عنه ، بين الأصباح والأسماء ، لأن الأضواء التي تلقىها عين الشاعر على الصحارى من حوله ، تسنفر حاسة البصر عندنا ، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنات تدب فوق رمال الصحارى راحلة مثله ، يحدها الحب والقوة ، كما يحده ، وتعانى من الظلم كما تعانى طبقة العبيد التي ينتمى إليها .

ان الحصان قوى القوائم والعظام ، ضخ المراكل ، تتطلع العين إلى موضع حزامه فى نبل ومهابة ، ومع ذلك فإن صورته التى تلتقط له هنا تبدو وكأنها صورة ثابتة ، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها « الحشية » التى يبيت عليها الشاعر ، فهو فارس عرشه على الخيل ، بكل ما فى ذلك من توفز وانطلاق بالقوة ، أما الشق الثانى من الصورة وهو المتصل بالناقة فيبدو مخالفاً ومكملاً للشق الأول ، فهو شق متحرك فى مقابل الثابت هناك ، وهو نهارى فى مقابل الليلى ، ولقد جاءت الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة : « هلى تبلغنى دارها شذنية » ؟ وهى أمنية تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة ، فهى مؤهلة من خلال أنها لاتستغل فيما تستغل فيه النياق الأخرى ، فهى لاتحمل ولا تلد ولا ترضع « لعنت بمحروم الشراب مصرم » وهى من ثم معدة لقطع « المسافات الطويلة » فحسب ثم هى نشطة ، تسرى الليل كله مسافرة فلا ينال منها التعب ، وتشاهد « غب هذا السرى » تهز ذيلها يمته ويسرة من وفرة نشاطها وسرعتها ثم تضرب الروابى بخف شديد الوطء .

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى ، (ستلد) بيورها صورة النعام ، ومادامت السرعة قد بلغت مداها ، وتداخلت من خلالها فى حديقة الحواس المستنفرة ، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى

الشاسعة ، والشاعر لا يلجأ إلى أنوات الربط ولا إلى أنوات الانتقال ، وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد ، التى تتاح للحواس ، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشعر .

إن « الظليم » ذكر النعام ، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسلا خفيا كما يحدث فى طريقة « التداخل والإحلال » فى التصوير السينمائى ، فإذا كانت الناقه التى يمتطيها الشاعر ، تطأ الروابى ، وتطس الأكام بخف قوى عريض ، فإن الشاعر أيضا « يطس الأكام » أو يقصها ، على ظهر نعام صغير الخف ، سريع العدو ، ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية ، فى أعلى الصورتين ، يوجد الشاعر الراكب القاصد دار المحبوبة ، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى فالناقه هى التى تضرب الروابى ، ومصرح به فى الصورة الثانية ، فهو الذى يضرب الروابى ، وفى أسفل الصورتين يوجد الخف الذى يلامس الأرض ، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقه تطأ الأرض بقوة ، وفى الصورة الثانية خف ضيق « قريب بين المنسمين » لذكر نعام سريع ، لا يكاد يلامس بقعة حتى يلامس تاليتها ، ومن خلال اشتراك أعلى نقطة فى الصورتين ، وأدنى نقطة فيهما ، يتسرب الإحلال شيئا فشيئا فنجد أمامنا ذكر النعام بدلا من الناقه ، كما وجدنا الناقه من قبل تحل محل الحصان ، لكن موجة الإحلال والتداخل إن تقف عند حد ، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه سيدخل فى إطار دائرة التداخل والإحلال ، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية ، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام ، التى يتقدمها « الظليم » وتستترشد هى فى عدها بحركة أعلى نقطة فيه ، والتى تبدو وكأنها قمة هودج مخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل ، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد) .

الصحراء والحواس المستنفرة - قراءة في شعر عنترة

يتبعن قلة رأسه وكأنه حدى على نعش لهن مخيم

أما التداخل بين الشاعر والنعام ، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام ، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد التى ينتمى إليها الشاعر ، فذكر النعام مصلم أى مقطوع الأذنين ، وتلك سمة تذكر بالاختلاف الشكى الذى يعانى منه العبد فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلم الأذن ، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع ، ويتبادلون خلال ذلك همهمات صوتية غائمة ، لا يرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة ، إلا مهمة العبد الحبشى الأعجمى راعى القطيع فى الصحارى ، عندما تتشابه كلماته الغامضة مع رغاء الإبل التى تأوى إليه .

تأوى له قلص النعام كما أوت حرق بماتية لأعجم طلمطم

إن التداخل الذى قرب العبد الإنسان من ذكر النعام ، سوف يكمل الدائرة لكى يخلق على النعام أيضا مشاعر الإنسان ، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية ، فالظلم ذكر النعام ، له أيضا أطفال يرعاهم ، بيض يعوده فى منطقة « ذى العشيرة » ولكنه أيضا وهو يتردد هناك برأسه الطويل ، لا يرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن .

صعل يعود يذى العشيرة بيضه كالعبد ذى الفرو الطويل الأسود

وهنا تكتمل دائرة التداخل والإحلال فلا نرى أمامنا إلا صورة كبرى واحدة ، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به .

إن النعام الذى حل محل الناقة فى الصورة سوف يفسح لها المجال لاعادة الظهور مرة أخرى ، لأن الرحلة على وشك الانتهاء والدائرة على وشك

الاكتمال ، والشاعر في لوحة الرحلة الأخيرة ، يهتم برصد ملمحين ، ملمح السرعة وهي في قممتها وملمح السكون وهو في بدايته ، وهو يستثير في رسم للملمحين مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لمسية ، حتى تصل لنا الصورة مغلفة بالمناخ الصحراوي الذي ولدت فيه .

وكانما تنأى بجانب دَقَّها الو	حشى من هزج العشى مؤوم ^(١)
هرَ جنب كلما عطفت لـه	غضبي اتقاها باليدين وبالفم ^(٢)
بركت على جنب الردا ع كأنما	بركت على قصب أجش مُهْضَم ^(٣)
وكان رِياً أو كحيلاً معقداً	حش الوقود به جوانب قُمْقَم ^(٤)
ينباع من ذفرى غضوب جسرة	زياقة مثل الفنيق المكدم ^(٥)

أن ملمح السرعة القصوى يتجسد من خلال بعض الصور الشائعة في الشعر الجاهلي ، وهي صور ناتجة من شدة التأمل في الراحلة لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها ، ومن هذه الصور ، التفرقة بين جانبي الناقة أو بين دفيها ، فهناك الجانب الأيسر ، وهو الذي يتم منه ركوب الناقة عادة وكذلك يتم حلبها ومن ثم يسمى بالجانب الأنسى ، وهناك الجانب الأيمن وهو الذي يكون أكثر تعرضاً لسوط الراكب ، لأنه يكون عادة في يده اليمنى ، ومن ثم فقد توارثت أجيال النياق سوء الظن ، مما يمكن أن يأتيها من الجانب الأيمن ولعلها لذلك

(١) تنأى : تبع ، الدَّف الحشى : الجانب الأيمن ، المؤم : نوال الرأس القبيح .

(٢) جنب : بجانبها ، عطفت : التقت .

(٣) الردا ع : اسم موضع ، قصب أجش : قصب يتكسر .

(٤) الرِّب : الطلاء ، الكحيل : القطران ، معقد : مغلى ، حش : أود .

(٥) ينباع : ينبع ، الذفرى : ما خلف الأذن ، الجرة : الطويلة ، زياقة : سريعة منبخرة ، الفنيق المكدم : الفحل الغليظ .

الصحراء والحواس المستفزة - قرارة في شعر عنتره

أصبحت ميالة لأن يكون جانبها الأيمن شرسا ، وهو هنا سمي بالجانب الوحشى أو الدف الوحشى ، وناقه عنتره تسرع فى سيرها ، كأن هراً تعلق فى جنبها الوحشى يتشبث به بأظافره الصغيرة ، فتغار الناقه ويزداد سيرها سرعة ، وهذه الصورة كثيرة الورد فى الشعر الجاهلى ، يقول الاعشى :

بجلالة سرج كأن بغرزا هراً إذا انتعل المطى ظللها

ويقول أوس بن حجر :

والنف ديك برجليها وخنزير

على أن عنتره يريد أن يجعل لهذه السرعة مذاقا متميزا ، فهى ليست سرعة تتجسد فى خط مستقيم ، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق ولعل ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح فى الصحارى ، فالعنق دائم الالتفاف إلى الجانب الأيمن ، يتقى السوط المتوقع حيناً ، ويبحث فى غضب عن القط الكامن فى جنبه حيناً آخر ، لكن القط - المتوهم - بدوره لا يكف ولا يستسلم ، فكلما جرت التفاته غاضبة ، أتقاهها معابثاً باليدين والفم ، ولقد أضافت « كلما » هنا معنى الديمومة فى الصورة ، والحركة المتولدة عن الحركة ، وهو معنى لا يوحى به بناء الصورة فى بيت الإعرشى أو فى بيت أوس .

وبلوغ السرعة هذا المدى يقدم لونا من الإيجاز فى الزمن وطى المسافات ويجعل « السرد الشعرى » فى غير حاجة إلى وصف التفاصيل ، ومن ثم فإن الذى يأتى بعد هذه الصورة مباشرة ، هو مشهد الإناخة المؤذن بنهاية الرحلة ومن اللافت للنظر أن عنتره يقدم لنا صورة سمعية لنهاية الرحلة ، كما بدأ اللقطة الأولى للرحلة بصورة سمعية من خلال سماعه للابل فى جوف الليل « تسف حب الخمخ »

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية ، من خلال سماع صوت الاناخة وقد تكسرت تحت أقدام الناقة أعواد القصب الأجش :

بركت على جنب الرءاع كأنما بركت على قصب أجش مهضم

وكان الصورة السمعية الأخيرة رجع لصدى الصورة السمعية الأولى في مكان ناء بعيد ، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج ، فما تزال آثار الغليان والبخار قوية على جسد القمقم ، إنه العرق ينضج من جسدها كالقطران الأسود اللزج ، أو كالنفط المعقد وينبعث من خلف الأذن ، وقد غلى جسدها كقمقم النحاس الذى أوقدت عليه النيران ، لكنها ماتزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ .

* * * *

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق يشيع فى شعر عنتره على اختلاف أنفاسه ، فهو يشيع عنده عاشقا « متجلدا » أو متأبيا كما رأينا فى لوحات المعلقة التى عرضنا لها ، ويشيع عنده كذلك عاشقا « هائما » يكاد يتداعى رقه رغم فروسيته الغليظة الصلبة ، ويحتفظ ديوان عنتره بغنائية رقيقة تمثل نمطا غزاليا يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية التى كانت شائعة فى العصر الجاهلى ، وتكاد تمثل واحدة من الجذور البعيدة للقصيد الغزلية العذرية التى شاعت فى العصر الأموى على نحو خاص ، وكانت واحدة من النماذج التى مثلت الشعر العربى لدى الآداب الأخرى ، وأثرت فيها من خلالها وغزلية عنتره تبعث من الطلل الملمح المكانى الذى يهيج الذكريات ويحفظها فى وجدان العاشق ، ويطبّعها فى ذاكرة الفن ، وهذا الطلل طلل عبلة الحديث العهد بأهله ، تتحدد ملامحه المحيطة :

بين العقيق وبين بركة ثمهد طلل لعبلة مستهل المعهد

والذكريات ما تلثب أن تنبعث فى شكل « أنس » الجماعة بل ضوضائها ، لكنه أنس ينعكس فى الصورة فى شكلها الفنى ؛ الجمال المفرغ من الانس فلا يلثب أن يرتد وحشة وشجنا ، ينمو فيختفى « الإنس » من مسرح الفتيات ، ليكون المكان « مسرح الأرام » ثم تختفى الأرام الصامتة التى تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى ، أو تعرف لغة الشجوسماعا أو انشادا ليظهر بديلا عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر سواء كان صوتا يعبر منذرا بالبين ، مثل صوت الغراب الأسود أو مثيرا للشجوة والحنين مثل طائر الدوح ، وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفقود ، والجمال الصامت ، لتنتقل إلى حواريات « العاشق » و « الطائر » لصوته الذى يمثل قمة الشجوة والحنين ، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد ، وحنينه أقسى :

يا مسرح الأرام فى وادى الحمى هل فىك نوح شجن يروح ويفتدى^(١)

فى أيمن العلمين درس معالم أو هى بها جلدى وبان تجلدى^(٢)

من كل فاتنة تلفت جيدها مرحا كسالفة الغزال الأغيد^(٣)

يا عبل كم يشجى فزادى بالنوى ويروعنى صوت الغراب الأسود^(٤)

(١) الأرام : جمع رثم ، الظباء الخالصة البيضاء ، الشجن : الهم والحزن .

(٢) المعالم : ما يستدل به ، الدرس : اللقاء ، أو هى : ضعف ، بان : ابتعد وبقاب .

(٣) السالفة : صفحة العنق ، ومهوى القرط ، الأغيد : الذى يتثنى عنقه دلالة

(٤) يشجى : يحزن ، النوى : البعد ، يروح : يخيف

كيف السلو؟ وما سمعت حمائها يتدبن إلا كنت أول منشـد^(١)
 ولقد حبست الدمع لا بخلا^بيه يوم الوداع ، على رسوم المعهد
 وسألت طير النوح : كم مثلى شجا بأثنيه وحنينه المتـردد
 ناديتـه ومدامعى منهـلة أين الخلى من الشجى المكـد ؟
 لو كنت مثلى مالبث ملأوة وهتفت فى غصن النقا المتأود^(٢)

إن اللوحة تبدأ بمشهد الغباء لكى تبعث من خلاله انطباعين متضادين فى موقفين مختلفين ، انطباع « الشجن » وانطباع « المرح » أما الشجن فيحل عندما يرى وادى الحمى وقد أصبح مسرحا للآرام ومع أن كلعة « المسرح » توحى باكتظاظ المكان بالعيون السوداء والرقاب الفارحة ، والقنود الرشيقية ، فإن الاحساس المتولد هو الشجن الرائع الغادى : « هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى ؟ ولقد بدت أحاسيس الشجن ، رغم وجود عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مرايا ، عناصر مفردة لا مزدوجة ، وهى تكتسب قيمتها وقوتها عندما تتجاوب مع عناصر المحبوبة الفاتنة فتثير فى هذه الحالة المرح بدلا من الشجو :

من كل فاتنة تلفت جيدها مرحا كسالفه الغزال الأغيد

إن الشجن الذى ولدته لمحة الصورة البصرية فى صدر اللوحة ، سوف يبحث عن صدهاء فى شكل صورة سمعية تالية ، وهذا الصدى سوف ينمو نموا دقيقا فى خطوات متتالية ، ولنلاحظ قبل أن نتبع هذه الخطوات ، أن الصورة السمعية أحتلت أفقا أعلى من أفق الصورة البصرية ، فإذا كان

(١) السلو النسيان .

(٢) الملاوة : البرهة ، النقا : قطعة الرمل تنقاد فى أحوداب ، المناواة : المتثنى .

الصحراء والحواس المستنفرة - قراءة في شعر عنتره

مسرح الارام فى مستوى النظر ، وكأنفاته التى تشير الشجن أو المرح تدب على الأرض ، فإن أفق الصورة البصرية ، على اختلاف درجات إحائها المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمام ، يتجسد فى مكان « أعلى من مستوى النظر » إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء ، وقد يكون فى هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة ، لون من الإيحاء بتسامى الأحاسيس ، والارتفاع بها بعيدا عن تراب الأرض حتى لو كان تراب وادى الحمى .

ولنتأمل الآن فى خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية ، إن الخطوة الأولى ، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة ، فقد نعق الغراب الأسود ، فارتاع قلب المحب الشجى دون أن ينبس :

يا بعل كم يشجى فؤادى بالنوى ويروعنى صوت الغراب الأسود

أما الخطوة الثانية فقد صدر فيها الصوت من طرفى الصورة معا ، ندبت الحمام فأنشد المحب :

كيف السلوما سمعت حماما يندبن إلا كنت أول منشـد

ولنلاحظ فى بناء الصورة هنا معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى ، فقد أوجت عبارة « ما سمعت ... إلا كنت » بدورة التكرار اللانهاية ، كما أوجت أفعل التفضيل فى نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمام ، مع فردية المشاعر وخصوصيتها ، وبالحرص على التنافس والسبق فى درجات العشق وقد كان العاشق الصوفى ينشد :

كل من فى حماك يهواك لكن أنا وحدى بكل من فى حماكا

ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نمو الصورة السمعية ، فلم تكتف بأن يكون لطرفي الصورة دور في بناء الصوت ولكنها نمت ذلك الدور فأصبحت حوارا بين الطرفين ، ولم تعد مهمة العاشق الأرضي ، أن يكتفى بتلقي الصوت من أعلى وإنما أصبح قادرا ، وقد تسامى العشق ، أن يصدر الصوت إلى أعلى وأن يسأل من هم في قمم الأشجار وجوف السماء :

وسألت طير الدوح كم مثلي شجا بأنينه وحنينه ————— المتردد ؟

بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدي للصوت العالي ، وأنه في النهاية صوت « خلى » لا يقاس بعمق وصدق صوت « شجى » مثله ، بل إن الطائر في النهاية لو كان يحمل ما يحمل العاشق الأرضي من وجد وصبابة ، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة :

لو كنت مثلى مالبثت ملاوة وهتفت في غصن النقا المتأود

وهكذا يظهر العاشق « الهائم » في نفس الثوب الفني الذي ظهر به العاشق المتجلد لأنه في الحالتين شاعر قبل أن يكون عاشقا .

* * *

الشاعرية التي تستنفر الحواس ، هي إذن المثير والوعاء المشكل للمشاعر ومن ثم فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة على اختلاف المشاعر المثارة ، وكما تجلت من قبل في صورة العاشق « المتجلد » ، والعاشق « الهائم » يمكن كذلك أن تتجلى في صورة « الفارس » المحارب ، وهي صورة كثيرة الورد في شعر عنتره ، تمتزج بالعشق حيناً في مثل قوله :

ولقد ذكرتكم والرماح نواهل منى ويبض الهند تقطر من دمي

الصحراء والحواس المستنفرة - قراءة في شعر عنتره

فوددت تقبيل السيوف ، لأنها لمعست كبارق ثغرك المتبسم

وتخلص للحظة القاسية حيناً آخر في مثل قوله :

إن المنية لو تمثّل ، مثّلت متى إذا انزلوا بضنك المنزل

والخيل ساهمة الوجوه كأنما تسقى فوارسها نقيع الحنظل

والموت والخيل شاغلان رئيسيان من شواغل الشاعر المحارب القديم ، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر ، أو دفع شبحه ، أو الفرار منه ، ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة باعتباره لحظة مجردة ، وقدرا قد يكون عشوائيا كما كان يقول زهير :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب

تمته ، ومن تخطى يُعمر ، فيهرم

وقد يكون كامنا في نقطة مجهولة ، لكنه يمسك بيده طرف الخيط ويتحكم في لحظة القرار كما كان يقول طرفة بن العبد :

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرحى وثنياء باليد

متى ما يشأ يوما ، يقده لحتفه ومن يك في حبل المنية ينقذ

لكن عنتره ، لم يواجه الموت ، على أنه مجرد لحظة قدرية ، لكنه واجهه على أنه كائن قوى ومهيّب ، لكنه هو أيضاً كذلك ، ومن ثم فإن الموت لو يمثل لتجسد في صورة عنتره ، يتأهب للقائه ويراه ، ولا حاجز بينهما ، ولكن ذلك لا يدفعه إلى الخوف بقدر ما يدفعه إلى المقارمة :

ولقد لقيت الموت يوم لقيته متسر بلاو السيف لم يتسريل^(١)

(١) متسريل : لايس عدة الحرب ، السيف غير مسريل : مسلول .

فرايتنا ما بيننا من حاجز إلا المجن ونصل أبيض مفصل^(١)

ذكر أشق به الجماجم في الوغى وأقول لا تقطع يميني الصيقل^(٢) .

وإذا كان يتسريل في مواجهة الموت ويلقاه بسيف عار ، كلما أعانه على شق الجماجم ، دعا لصانعه بسلامة اليمين ، فإنه يتحرك ويناور ، ويقدم ويحجم على الحصان « ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية في ملاقات الموت ، ولهذا فإن عيني الشاعر ، تسلط الضوء على عدة الفارس ، حتى نسمع وجيب قلبه ، ونشم رائحة عرقه ونحس بوهج حرارته :

ولرب مشعلة وزعت رعالها بمقلص نهد المراكل هيكل^(٣)

سلس المعذر لاحق أقراية متقلب عبثا بفأس المسحل^(٤)

نهد القطاة ، كأنها من صخرة لمساء يفشها المسيل بمحفل^(٥)

وكان هادية إذا استقبلته جذع أذل ، وكان غير مذل^(٦)

وكان مخرج روجه في وجهه سريان كاننا مولجين لجيال^(٧)

وله حوافر موثق تركيبه صم النسور ، كأنها من جندل^(٨)

(١) المجن الترس ، فصل أبيض مفصل : حد سيف قاطع .

(٢) سيف ذكر : حديدى قوى ، الوغى : الحرب ، الصيقل : شعاع السيوف .

(٣) مشعلة : كتيبة منهزمة ، وزعت : فرقته ، رعالها : جموعها ، مقلص : فرس طويل القوائم نهد مرتفع ، هيكل : صمخ .

(٤) المعذر : مكان اللجام ، لاحق أقراية : ضامر الخاصرة فأس المسحل : حديدة اللجام .

(٥) القطاة : عجز الفرس ، محفل : موضع كثير المياه

(٦) الهادي : العنق ، جذع أذل جذع شجرة قطعت أغصانه .

(٧) مخرج روجه : موضع تنفسه أو متخاره ، السرب : السرداب مولج : منخل

(٨) النسور : اللحم في باطن الحافر > صم : صلب ، الجندل : الصخر .

وله عسيب نوسيب بالــــــغ مثل الرداء على الغنى المفضل^(١)
وكان مشيته إذا نهنتــــه بالنكل مشية شارب مستعجل^(٢)
فعليه أقتحم الهياج تقحما فيها وأنقض انقضاض الأجل^(٣)

اننا أمام لوحة متكاملة ، إطارها الفارس ، ولوحتها وبؤرتها الفرس ، فالفارس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة إلا مرتين ، مرة في البيت الأول (وزعت رجالها) ومرة في البيت الأخير (أقتحم الهياج) وبين هاتين اللقطتين وعلى امتداد اللوحة كان الفرس ، هو موضع التصوير ، ولكي يتم احكام التصوير ، فقد تسربت إلى اللوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامدة ، وهى مفردات رغم اتساع المسافات بينها ، تلتقى جميعا حول الصلابه والحركة بدرجاتها المختلفة ، فأيديه وأرجله التى يركل بها صلبة مرتفعه ، وعجيزته تجمع بين نعومة الصخرة اللساء وصلابتها وجريان الماء حولها ، أما الرقبة فهى جذع شجرة عظيمة قلمت أغصانه ، وهل هناك أعمق من نفق الضبع فى الصحراء حتى يشبه به أنف الفرس ، أو « مخرج روحه فى وجهه ؟ أما الحوافر فقد قدت من الصخور ، وهذه الصلابه لا تحجب ملامح الجمال عن الحصان المهيّب فالذيل الطويل السابغ خصل من الشعر تذكر بثوب الغنى الذى يجره وراءه ويتبختر به ، والمشية الراقصة ، عندما تنهنه باللجام تذكر بالثمل المستعجل ، تدفعه العجلة لأن يسرع ويمنعه خدر الأعضاء وتقلها ، فيجئ شبيه الرقصة مزيجا من السرعة والابطاء معا .

(١) عسيب : ذيل ، سيب : خصلة الشعر السابغ الضافى .

(٢) نهنته : زجرته ، النكل : اللجام

(٣) الهياج : المعارك ، الأجل : الصقر .

على هذا النحو تحفر الصورة التي يبينها عنتر في وجدان المتلقى ، لأن الحواس المستنفرة تحسن التقاطها ، وتعرف كيف تجمع بينها وترجم عن المشاعر من خلالها ، وهي إذ تلتقطها من الأعماق تدفع بها إلى الأعماق ، وإذا تنتزعها من جواهر الأشياء ، تستطيع أن تتقلب على عوارض كثيرة قد تتغير بتغير الزمان أو المكان أو حتى بتغير اللغات فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعري كما تمثله عنتر وصاغة خالدا وياقيا وممتعا .

قائمة بأهم المراجع

- ١ - ابن خلدون : مقدمة ابن خلدون ، تحقيق د. على عبد الواحد وافي ، طبعة الشعب ، القاهرة ، د.ت.
- ٢ - ابن سلام الجهمي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ١٩٧٤ .
- ٣ - ابن قتيبة : طبقات الشعراء - ليدن ١٩٠٢ .
- ٤ - أبو بكر الأنباري : شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون ، دار المعارف ١٩٨٠ .
- ٥ - أحمد درويش : الأدب المقارن ، القاهرة ١٩٨٤ م ، بناء لفة الشعر ، القاهرة ١٩٨٥ م . في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، القاهرة ١٩٨٨ .
- ٦ - أحمد سويلم : الأعمال الشعرية ، هيئة الكتاب ، القاهرة ١٩٩٢ .
- ٧ - أحمد عبد المعطي حجازي : أسئلة الشعر ، مقالات بجريدة الأهرام ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- ٨ - أحمد هيكل : دراسات أدبية ، دار المعارف ، ١٩٨٠ م .
- ٩ - أحمد هيكل : تطور الأدب في مصر ، القاهرة ، ١٩٨٨ م .
- ١٠ - حمدي السكوت : أعلام الأدب المعاصر - عباس محمود العقاد ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .

- ١١- زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، بيروت ، ١٩٧٨ م .
- ١٢- سعد دعبيس : الغزل فى الشعر العربى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٩ م .
- ١٣- شوقى ضيف : الأدب العربى فى مصر ، القاهرة ، ١٩٧٦ م .
- ١٤- صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ، بيروت ، ١٩٥٧ م .
- ١٥- عباس محمود العقاد : شعراء مصر بيناتهم فى الجيل الماضى ، كتاب الهلال ، القاهرة ، ١٩٧٢ م . خمسة دواوين العقاد ، القاهرة ، ١٩٧٣ م . ديوان العقاد ، بيروت ، ١٩٦٧ م . الديوان فى الأدب والنقد ، الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٨٢ م . ساعات بين الكتب - الأعمال الكاملة ، بيروت ، ١٩٦٨ م .
- ١٦- عبد الرحمن صدقى : الشرق والإسلام فى أدب جوته ، الهلال ، القاهرة ١٩٦٧ .
- ١٧- عبد اللطيف عبد الحليم : أدب ونقد ، القاهرة ، ١٩٨٨ م . شعراء ما بعد الديوان ، القاهرة ، ١٩٨٩ م .
- ١٨- عمر الدسوقي : الأدب الحديث ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .
- ١٩- محمد إبراهيم أبو ستة : ديوان رماد الأسئلة الخضراء ، القاهرة ١٩٩٠ ، ديوان رقصات مغلقة ، القاهرة ١٩٩٣ .
- ٢٠- محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، القاهرة ، ١٩٧٧ م .
- ٢١- محمد النويهى : الشعر الجاهلى ، منهج فى دراسته وتقويمه ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، د.ت .

٢٢- محمود حسن اسماعيل :

ديوان : هكذا أغنى - دار المعارف ١٩٧٧ .

قالب لورسين ١٩٦٤ .

ديوان لابد ، دار المعارف ١٩٧٧ .

ديوان صلاة ورفض .

ديوان السلام الذي أعرف ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٠ .

٢٣- محمود درويش : ديوان محمود درويش - دار العودة ، بيروت ،

١٩٨٧ . مختارات شعرية لمحمود درويش - سلسلة عيون

المعاصرة - بيروت ١٩٨٥ .

٢٤- محمود الربيعي : في نقد الشعر ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .

(1) R. Barthes :

Essais critiques. Paris 1981.

Le degre zero de l' ecriture, Paris 1972.

(2) A. Breton : Premier Manifestation du Surrealisme, Paris, 1963.

(3) J. Berins : L' Imagination, Parise 1975.

(4) J.Cohen: Le Haut Langage Theorie de la poetice Paris 1979.

(5) R. Jakobson : Essais du linguistique general, Paris 1980.

Huit questions poetiques, Paris 1983.

(6) G. Jear. La poesie, Paris 1986.

(7) S. Jeun: Litterature general Paris 1968.

- (8) J. Joubert : La poesie, Paris
- (9) J. Lamber : La Poesie, Paris, 1970.
- (10) G. Mounin : Avez-vous Lu char. Paris 1940.
- (11) R. Reneville: L'Experience Poetique Paris 1949.
- (12) T. Todrov : Qu'est-ce que le structuralisme, Paris 1968.

الفهرس

صفحة	الموضوع
٢	الامداء
٥	الكلمة والمجهر
	المبحث الأول :
١٠	درجات امتراج العناصر الأولى فى غزل العقاد
	المبحث الثانى :
٦٧	كيمياء التعبير والتصوير فى شعر محمود حسن اسماعيل
	المبحث الثالث :
١٠١	ملاحم التجسيد الفنى لظاهرة الحرية فى شعر محمود درويش
	المبحث الرابع :
١٤٢	الجزور والثمار . دراسة فى تشكيل الصورة فى شعر أبو سنة
	المبحث الخامس :
١٦٤	ملاحظات حول تشكيل القصيدة المعاصرة ، نماذج من أحمد سويلم
	المبحث السادس :
١٨٥	الصحراء والحواس المستنفرة ، قراءة فى شعر عنتره
٢١٧	المراجع والمصادر

رقم الايداع بدار الكتب

١٩٩٣/١٥٤٤م

I- S-B - N

٩- 055- 222- 977

دار الهانوي للطباعة

ت : ٥٥- ٢٢١٢

8k

